

# Samtidens bolig på museum

En studie av Norsk Folkemuseums utstilling "Bonytthjemmet 1979", og  
Maihaugens utstilling "1974 Moelven Senior"



foto



foto

---

Stine Hoel

Masteroppgave i kunsthistorie høsten 2007  
Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk  
Universitetet i Oslo



## Forord

Tematikken i denne masteroppgaven, om hvordan samtidskulturen blir formidlet på museum, har interessert meg lenge. Derfor ble avgrensning nesten umulig da jeg skulle begynne å skrive på selve oppgaven. Det var mye jeg ville se nærmere på, og interessefeltet gikk i mange retninger. Et stort antall problemstillinger reiste seg som følge av dette, og forvirringen ble til et uventet kaos i noe jeg i utgangspunktet trodde skulle være ganske greit. At et tema som dette kunne være så komplekst ga undring, men mye av forklaringen ligger i at vi alle eksisterer i samtiden og har et førstehånds kjennskap til den på hver vår måte. Det ble mange frustrerende og nyttige runder før jeg så hvilken retning arbeidet skulle ta.

Når masteroppgaven nå foreligger, har jeg fortsatt lyst til å ta opp igjen de trådene jeg måtte slippe underveis på grunn av det begrensede omfanget i en slik oppgave. Jeg har møtt inspirerende interesse fra flere hold i arbeidet med avhandlingen, og på samme måte som jeg har blitt interessert i temaet, håper jeg andre kan ha utbytte av å lese resultatet.

Takk til førsteamanuensis Espen Johnsen som har vært min faglig dyktige veileder, Morten Bing og Birte Sandvik ved Norsk Folkemuseum, Kåre Hosar ved Maihaugen, samt bibliotekene på de respektive museer. Takk også til Kirsti Haugen og Melinda Szaloky for oppmuntring underveis, samt mine medstudenter, familie, venner og en tålmodig mann. Til min datter Karine: takk for at du er den du er!

Oslo, oktober 2007

stine.hoel@c2i.net



Forord .....	1
Kapittel 1 - Presentasjon av oppgaven .....	1
Innledning .....	1
Avgrensning .....	1
Problemstillinger, teori og metode .....	2
Forskning, kilder, materiale og begreper .....	5
Kapittel 2 – ”Bonytt hjemmet 1979” i Wessels gate 15 .....	7
Wessels gate 15 .....	7
Premisser for utstillingene .....	10
Bonytt hjemmet 1979 - presentert i media .....	11
Bonytt hjemmet 1979 - presentert på museet .....	12
Revisjon .....	14
Fremgangsmåte ved rekonstruksjonen .....	15
Leiligheten .....	15
Gjenstander og smak .....	21
Kapittel 3 – ”1974 Moelven Senior” i Boligfeltet .....	24
Boligfeltet i 1900-tallssamlingen .....	24
Museets intensjoner .....	27
Anonymisering .....	29
Husets fortid og beboere .....	30
1974 - Moelven Senior .....	30
Huset på museum .....	31
Huset .....	34
Endringer i museumshjemmet .....	38
Gjenstander og smak .....	39
Kapittel 4 – Typisk for 1970-tallets interiørdesign og hjeminnredning? .....	43
Hjeminnredning versus interiørdesign .....	43
Smakskulturer .....	44
Produktdesign og materiell kultur .....	45
Symbol- og nøkkelgjenstander .....	47
Nye Bonytt som formidler .....	48
Ikea .....	50
Stressless og andre måter å sitte og ligge på .....	50
Plast og ny form .....	53
Furu, mørke seksjoner og fjernsyn .....	55
Farger, mønstre og materialer .....	57
Kategorisering .....	58
Kapittel 5 – Formidler utstillingene noe om forskjell i synet på hjemmet? .....	60
Mer rom for barn og unge .....	60
Nye samfunnstendenser materialisert i boligen .....	61
Måter å bo på .....	63
Allrom .....	65
Flerfunksjoner, bruksendringer og ”gjør det selv” .....	67
Kollektiv .....	69
Hva hjemmet kan uttrykke .....	70
Kapittel 6 – Utstillingene i kontekst .....	73

Bolig versus hjem .....	73
"Period room" .....	74
Skapt virkelighet .....	77
Autentisitet .....	80
Konstruksjon versus rekonstruksjon .....	82
Intensjoner og problemstillinger .....	84
Andre utstillinger .....	84
Glassvegger og plastsokker .....	86
Representativt eller tidstypisk? .....	88
Hva opplever vi? .....	89
Kapittel 7 - Oppsummering og konklusjon .....	90
Litteraturliste .....	93
Illustrasjonsliste .....	99

# Kapittel 1 - Presentasjon av oppgaven

## Innledning

I de senere årene har vi sett at flere av de norske kulturhistoriske museene driver forskning, dokumentasjon og formidling av boligkultur fra vår egen samtid. Friluftsmuseene har lenge presentert bygninger fra en fjern fortid, mens nå ser vi en økende tendens til at også den tiden som mange mennesker av i dag er en del av, blir satt inn i museums kontekster. To museer på det sentrale Østlandsområdet har de senere årene på ulike måter ønsket å formidle noe om samtidens boligkultur i Norge. Det ene museets formidling tar utgangspunkt i urbanitet og boenheter i en bygård, mens det andre viser et mer desentralisert utvalg av eneboliger plassert sammen i et boligfelt. Som grunnlag for de problemstillingene som reises i denne oppgaven, vil jeg ta for meg en utstilling fra hvert av disse museene. Begge utstillingene relaterer seg på ulike måter til de menneskene som var knyttet til boligene på 1970-tallet.

- Utstillingen ”Bonythjemmet 1979” er en av leilighetene i bygården Wessels gate 15 på Norsk Folkemuseum i Oslo. Den ble åpnet i juni 2004.
- Utstillingen ”1974 Moelven Senior” inngår som ett av husene i 1900-tallssamlingens Boligfelt på Maihaugen i Lillehammer. Den ble åpnet i juni 1997.

Forskning på samtidens boligkultur skulle i utgangspunktet være enklere enn mer historiske undersøkelser, fordi det finnes mange kilder som ennå er tilgjengelige og som kan bekrefte eller avkrefte hypoteser. Men det er også utfordrende; nettopp fordi kildetilfanget er så omfattende blir det vanskelig å vite hvilket perspektiv man skal anlegge. Min hensikt er å diskutere de to utstilte boligene både i lys av 1970-tallets interiørdesign og hjeminnredning, og i lys av den museums kontekst de blir presentert i.

## Avgrensning

Utgangspunktet for mitt valg av tema var å se på med hvilke intensjoner forskjellige museer formidlet 1900-tallets hjem- og boligkultur, og hvordan samtidens interiørdesign og hjeminnredning avspeilte seg i utstillingene. Fristelsen til å betrakte utstillingene i lys av ulike fagtradisjoner, teorier og tilnærminger har i perioder vært så stor og tatt så mye tid at det var svært utfordrende å finne en overordnet problemstilling og et fokus som skulle kunne forsvare oppgaven innenfor faget kunsthistorie. Nå er imidlertid ikke dette en forutsetning i en tid der tverrfaglighet blir mer og mer vanlig, men jeg er klar over at oppgaven ideelt sett like gjerne

kunne vært levert inn under kulturhistorie. Jeg er enig med etnolog Morten Bing når han skriver: ”Skikk og stil blir to sentrale begrep i studier av hjem og hjeminnredning. Dette er også to begrep som avspeiler to forskningstradisjoner – den etnologiske og den kunsthistoriske.”<sup>1</sup> Når det er sagt, så mener jeg at det ene ikke utelukker det andre, og at selv med en intensjon om å ha et overordnet kunsthistorisk fokus, må ikke det få overskygge muligheten til å sette utstillingene inn i en videre kontekst.

De første utstillingene av boliger som jeg fant interessante, var på Norsk Folkemuseum i Oslo og på Maihaugen i Lillehammer, derfor har jeg valgt å fokusere arbeidet mitt her. Tidsavgrensningen falt på plass da jeg besluttet å se på disse museenes formidling av 1970-tallet. Her kommer det til syne forskjeller og likheter som jeg mener er interessante både i differensiering av stil og smak, og i et musealt formidlingsperspektiv.

## **Problemstillinger, teori og metode**

Det kan formuleres utallige spørsmål og problemstillinger til denne oppgavens tema. Jeg har imidlertid valgt en tilnærmingssmåte som både setter fokus på interiørdesign og hjeminnredning fra 1970-tallet, samt hvilke premisser, intensjoner og grep som ligger til grunn for hvordan utstillingene fremstår. Fire problemstillinger er formulert for å klargjøre dette. De blir ikke behandlet kronologisk, men blir berørt og drøftet flere steder i avhandlingen:

- 1. Hva har vært museenes mål og fremgangsmåte?

I kapittel 2 og 3 beskriver jeg de to utstillingene og den tilhørende forhistorien, hvordan de fremstår på museet, hva som har vært museenes premisser for utstillingene, hvilke mål de har hatt med dem, og hvilke metoder som er benyttet. De museologiske aspektene blir diskutert flere steder i oppgaven, men med et tyngdepunkt i kapittel 6.

- 2. I hvilken grad avspeiler utstillingene 1970-tallets interiørdesign og hjeminnredning?

Interiørdesign og hjeminnredning omhandler i utgangspunktet samme tematikk - nemlig hvordan boligens interiør er utformet og hvilke gjenstander og møbler som er valgt ut. Med *hjeminnredning* siktes det fortrinnsvis til hvordan beboerne selv har valgt å behandle rommenes overflater, hvilke farger og materialer som er brukt, og hvordan de har innredet

---

<sup>1</sup> Bing, Morten (2001): *Østkanthjemmene og østkantutstillingen*, Oslo: Norsk Folkemuseum, s. 26.



sine hjem med ulike møbler og gjenstander. Dette er hjem av en mer allmenn karakter. *Interiørdesign* er et mer dekkende begrep på hvordan en arkitekt, interiørarkitekt eller kunstner har konstruert rommets faste utstyr, valgt overflatebehandling, farger og løse elementer som møbler, tekstiler og gjenstander til et hele. Det skinner tidlig igjennom i teksten i kapittel 2 og 3 at hjeminnredning er et begrep som passer best i omtalen av Moelvenhuset, mens interiørdesign, på grunn av beboernes profesjon som interiørarkitekter, lettere kan knyttes til Bonythjemmet. I kapittel 4 forsøker jeg å skissere typiske trekk ved interiørene på 1970-tallet, for å se hvordan utstillingene relaterer seg til dette.

- 3. Representerer utstillingene autentiske hjem, boliger eller er de museale konstruksjoner?

Begrepet *autentisitet* er vanskelig å definere, men helt grunnleggende i spørsmål knyttet til ekthet. Denne diskusjonen får mye plass, spesielt i kapittel 6. Begrepene *visuell autentisitet*, *prosessuell autentisitet* og *materiell autentisitet* er relevante beskrivelser i møte med de ulike utstillingseksemlene.

- 4. Hvorvidt kan utstillingene uttrykke identitet og ulike syn på hjemmet?

Som et teoretisk bakteppe vil jeg flere steder se på tekster av blant andre arkitekt Christian Norberg-Schulz og etnolog Eva Londos. Disse har med hver sin innfallsvinkel skrevet om boligen og hjemmet på en måte som jeg mener kan relateres til dette stoffet. Arkitekten Norberg-Schulz beskriver hjemmet som en ramme for livets aktiviteter, mens etnologen ser på hjemmet som identitet og folks forhold til tingene. Problemstillingen blir også diskutert i lys av sosiolog Pierre Bourdieu sine teorier om habitus og kulturell kapital.

Som et bakteppe for oppgavens problemstillinger, vil jeg se på 1970-tallets tendenser generelt, og bomønster, boskikk, interiører og gjenstander mer spesielt. Jeg vil forsøke å gi en beskrivelse av typiske trekk ved dette tiåret og betrakte det i forhold til det som er utstilt. Metoden blir å beskrive og analysere hver for seg, og i lys av hverandre, samt å finne karakteristiske likheter og forskjeller mellom museenes løsninger. Overført på mitt materiale tenker jeg at utstillingenes sammensetning av ting gir betrakteren en sansning som igangsetter en forståelsesprosess av verden og vår plass i den. Uten å bli for filosofisk kan elementene eller tingene i utstillingene leses som tegn på noe og/eller spor etter noe som kan gi oss en ny eller mer helhetlig forståelse av en tid og dens uttrykk. Tolkning av uttrykk i den hensikt å

avdekke tema og betydning og gjøre det om til en tekst som forteller en historie - kalles det utvidete tekstbegrepet.<sup>2</sup> Historien i dette tilfellet blir mentaliteter, smak og stil på 1970-tallet som avspeiles i utstillingene og som kan gi betrakteren innblikk i beboernes liv og den aktuelle tiden. Følgelig blir det interessant å finne ut hva interiørene som presenteres uttrykker og hvordan de kan tolkes. Vi leser våre omgivelser i måten vi legger merke til ting og tolker dem inn som tegn. Disse endrer seg over tid, så en av mine mange utfordringer i denne oppgaven blir å tolke og forsøke å forstå 1970-tallets koder. Tolkning krever ikke nødvendigvis mye innsikt i selve tegnbegrepet, men stor innsikt i det virkelighetsområdet tegnene hører til.<sup>3</sup> Da tenker jeg at metoden primært blir å tilegne meg bred innsikt om 1970-tallets strømninger innen ideologi, bomønster, boskikk, materiell kultur, produktdesign, hjeminnredning og interiørdesign. Dette skaper bakgrunn for om jeg kan finne tidstypiske tegn som kommer til syne i utstillingsinteriørene. Jeg har derfor til hensikt å se etter forskjellige nøkkel- og symbolgjenstander fra utstillingene som kan gi støtte i analyseøymed.

Hver tid har sin uttrykkshistorie der det er mulig å se på hvorfor et bestemt uttrykk oppsto i en konkret tid fremfor et annet.<sup>4</sup> Et uttrykk er alt det mennesker har formet for å fylle en funksjon, uttrykke en følelse eller kommunisere en idé.<sup>5</sup> Det være seg musikk, litteratur, billedkunst, mote, arkitektur eller interiør. Mer enn bare møbler og tekstiler kan vi forvente å finne pynte- og nyttegjenstander, matvarer, leker, serviser, bestikk, klær og spor av fritidsaktiviteter.<sup>6</sup> Et uttrykk består av medium, motiv og tema, som i dette tilfellet blir henholdsvis museumsutstillingene som medium, interiørelementene som motiv og hva disse kan fortolkes til å representere eller tematisere.

Fordi mine utvalgte verk fortsatt kan sies å befinne seg innen samtidskulturen, vil det fortsatt i mange år fremover leve mennesker som subjektivt verifiserer eller falsifiserer de inntrykk som skapes av 1970-tallet. Det blir viktig å se på i hvilken grad eller under hvilke omstendigheter noe er sant, eller hvor troverdige fortellingene fremstår. Sammenligning er en effektiv metode for å få tak i informasjon om det som diskuteres.<sup>7</sup> Metoden min vil derfor

---

<sup>2</sup> Holbye, Kjell Jørgen Riegels (2005): *Uttrykkshistorie Tegn i tid*. Oslo: GAN Forlag, s. 15.

<sup>3</sup> Kjørup, Søren (2002): *Semiotik*, Fredriksberg C: Roskilde Universitetsforlag, s.10.

<sup>4</sup> Holbye (2005), s. 12.

<sup>5</sup> Ibid, s. 14.

<sup>6</sup> Ibid, s. 13.

<sup>7</sup> Everett, Euris L og Inger Furseth (2004): *Masteroppgaven Hvordan begynne – og fullføre*, Oslo: Universitetsforlaget, s. 104.

mye bestå i å sammenligne helheten, plukke ut enkelte gjenstander og se etter likheter og forskjeller.

## **Forskning, kilder, materiale og begreper**

Det kan ikke vises til noen lang forskningshistorie om samtidens hjem på museum, men feltet synes å få en gryende interesse ettersom flere og flere museer ser dette som et satsningsområde. Dette fikk jeg erfare da jeg deltok på en konferanse på Norsk Folkemuseum våren 2007. Hensikten med konferansen var å ”åpne for diskusjon og refleksjon rundt konstruksjon/rekonstruksjon av boliginteriør på museum, og dele praktiske erfaringer”<sup>8</sup>. Norsk Folkemuseum viser til at refleksjon om innredning og formidling av hjem på museer i liten grad er blitt nedfelt i kulturhistorisk og museologisk faglitteratur.<sup>9</sup> Derfor forsto jeg det som om konferansen også skulle være et skritt i retning av etter hvert å frembringe mer forskningslitteratur. Representanter fra museer i Norden bidro med foredrag om de utfordringene som møter dem i dette fagfeltet, og det ble utvekslet erfaringer og råd om hvordan denne typen utstillinger kan realiseres.

Primærmaterialet i denne oppgaven er de to utstillingene slik de fremsto da de ble åpnet for publikum. Jeg har hatt samtaler med personer tilknyttet utstillingene, og lest det meste av dokumentasjonen som finnes om disse. Dette vedrører museenes planer, mål og uttrykte målsettinger, samt utstillingstekster og arkivmateriale tilknyttet hver utstilling. De museene jeg konsentrerer meg om har ikke utgitt egne publikasjoner om temaet, men i Maihaugen Årbok 1998 ... *hjemme best*, og Norsk Folkemuseums *Museum i friluft* fra 2004 finnes det flere artikler som blir benyttet i avhandlingen. I min drøftelse har jeg, foruten tilgjengelig museal faglitteratur, også støttet meg til de opplysninger som jeg har fått tilgang til via nettsider, og artikler i ulike tidsskrifter og aviser. 1970-tallets ukeblader, Ikeakataloger, Nye Bonytt og bøker om produktdesign og interiør har vært viktige kilder i forsøket på å tegne et bilde av dette tiårets strømninger.

For utstillingen Bonytt hjemmet var min veileder Espen Johnsen i sin tid fagansvarlig. Han har ikke blitt benyttet som intervjuobjekt i denne sammenheng, og derfor heller ikke påvirket eller ønsket å gå inn i diskusjonen rundt utstillingen. Veiledningen fra ham har fortrinnsvis vært å diskutere museale aspekter. Helt bevisst har jeg valgt å ikke samtale med

---

<sup>8</sup> Beskrivelse av tema for konferansen, [www.norskfolkemuseum.no/hovedsid/menyen.html](http://www.norskfolkemuseum.no/hovedsid/menyen.html) Lesedato 06.02.07.

<sup>9</sup> Ibid

beboerne av de tidligere hjemmene, men heller forholde meg til den informasjonen som kommer frem via museene.

Ulike begreper får sin forklaring fortløpende i teksten, men likevel finner jeg det riktig å påpeke at begrepet *bolig* stort sett blir benyttet inntil distinksjonen mellom *hjem* og bolig blir nærmere diskutert i kapittel 6. *Bonytt hjemmet* er betegnelsen som Norsk Folkemuseum bruker på sin utstilling, mens Maihaugen bruker både *1970-tallshuset*, *Moelvenhuset Senior* og *1974 Moelven Senior* som betegnelser på utstillingshuset. Jeg har primært valgt å bruke betegnelsene Moelvenhuset eller 1970-tallshuset. I begrepet *samtiden* ligger det en definisjon på de siste 50 år, også omtalt som ”i manns minne”.

## Kapittel 2 – ”Bonytthjemmet 1979” i Wessels gate 15

I dette kapittelet vil jeg beskrive noe av historien rundt bygården som ble flyttet fra Wessels gate 15 i Oslo til Norsk Folkemuseum. Den gjenoppbygde gården på museet inneholder leiligheter som baserer seg på ulike teorier og metoder for fremstilling og formidling. Mitt hovedfokus er leiligheten ”Bonytthjemmet – 1979”, som ble gjenskapt etter en reportasje i boligmagasinet Nye Bonytt. Intensjonen med teksten er å se på i hvilken grad denne leiligheten representerer 1970-tallet, og på hvilken måte den speiler menneskene som var knyttet til den.

### Wessels gate 15

I årene 1999 - 2001 ble det gjenoppført en leiegård fra 1865 i tre etasjer på Norsk Folkemuseum i Oslo. Bygningen som fikk sin nye plass i ”Langgaden” i museets Gamleby, hadde stått i Wessels gate 15 på Meyerløkka rett bak det gamle Rikshospitalet i Oslo (ill.1). Boligbyggelaget OBOS som ønsket å bygge nytt på denne tomten, nå Piletrødet Park, forærte den gamle gården til Norsk Folkemuseum med løfte om økonomisk støtte. Denne støtten ble brukt både til riving av bygningen, til gjenoppføringen på museet, og til utforming av de ulike leilighetene (ill.2). Den totale støtten fra OBOS vil innen ferdigstillingen i 2008 være på rundt 47 millioner, mens museets egenfinansiering vil være omtrent 10 millioner.<sup>10</sup>

Bygningen var mot slutten av 1990-tallet så nedslitt at den var moden for riving, men bortimot uforandret siden den ble bygget og derfor godt egnet for museumsformål.<sup>11</sup> Rett før man påbegynte rivingen, ble hele gården videodokumentert.<sup>12</sup> Denne filmen har vært en svært verdifull kilde for gjenoppføringen ifølge etnolog Morten Bing, som under hele prosessen har vært og er gårdens prosjektleder. Som initiativtaker og førstekonservator ved museet den gang gjenoppbyggingen startet, skrev arkitekt Lars Roede at prosjektet ikke var en redningsaksjon for et truet kulturminne, men heller et formidlingsprosjekt med ønske om å få denne bygningstypen inn i samlingen. Gården skulle ”formidle forståelse for hvordan folk har innredet og brukt boligen, for hjemmets betydning som ramme for dagligliv og uttrykk for identitet”.<sup>13</sup> I tillegg til denne primære målsettingen, har prosjektet også hatt verdi som et

---

<sup>10</sup> Opplysninger i e-mail fra Morten Bing 4.1.2007.

<sup>11</sup> Bugge, Erle Mostue (5.9.2002): ”Hverdagen på plass på museum”.  
[www.oslopuls.no/cityguides/nav/print.jhtml?context=leisure&id=2337](http://www.oslopuls.no/cityguides/nav/print.jhtml?context=leisure&id=2337) Lesedato 4.3.2005.

<sup>12</sup> Sivilarkitekt Jens Treider filmet totalt 13 timer mens han gikk gjennom alle rom og kommenterte det han så.

<sup>13</sup> <http://www.norskfolke.museum.no/prosjekt/mogb/W15/Forprosjekt/w15.htm>. Lesedato 17.4.2001.

museologisk utviklingsprosjekt for teori og metode knyttet til friluftsmuseet som utstilling.<sup>14</sup> Sjefskonservator ved Norsk Folkemuseum, Inger Jensen, har uttalt at poenget med prosjektet er å vise ulike måter å bo på i en leiegård i Oslo fra 1865 og frem til i dag. Videre at det er viktig å forske på og dokumentere kulturhistoriske fenomen som ligger nærmere i tid enn laftehus og husmannstuer fra bygda.<sup>15</sup>

Det var opprinnelig ment at gården med innredning av alle leilighetene skulle stå ferdig til OBOS's 75-års jubileum i 2004, men oppnåelsen av dette målet er flyttet til 2008. Av de åtte leilighetene, hvorav en hybel, som er planlagt i den gjenoppførte leiegården er det syv som er åpnet for publikum, mens en er under planlegging. Leilighetene er som følger:

- "1950 Vaskekonen Gunda Eriksens hjem." Åpnet i september 2001.
- "1905 Ein ny heim i ei ny tid." Åpnet i november 2002.
- "2002 Et pakistansk hjem i Norge." Åpnet i juni 2003.
- "1982 Alvhilds hybel." Åpnet i februar 2004.
- "1979 Bonythjemmet." Åpnet i juni 2004.
- "1879 Et dukkehjem." Åpnet i november 2005.
- "Teak, TV og tenåringer - 1965". Åpnet i mai 2007.
- "1930 Et hjem for rastløse nutidsmennesker." Planlagt åpning i 2008.

I forbindelse med gjenoppføringen på museet kunne man lese at: "Dette er ett av de største løftene museet har gjort de siste årene. Det er en drøm som går tilbake til tidlig på 1990-tallet, da en hjørnebygård ble tegnet inn i museets gamleby for første gang."<sup>16</sup> Museets nytiltrådte sjef den gang, Liv Hilde Boe, sa at det er tilfeldigheter som gjør at slike ting er mulig.<sup>17</sup> Leiegården skal vise fremveksten av en moderne, urban boligkultur fra det 20. århundre der

---

<sup>14</sup>Bing, Morten (2001): "*Å bo i by'n*". I: Innredning av Wessels gate 15 på Norsk Folkemuseum. Forprosjekt, s.2 <http://www.norskfolke.museum.no/prosjekt/mogb/W15/Forprosjekt/w15.htm>. Lesedato 17.4.2001.

<sup>15</sup>Ystanes, Karl H. (2005): "Huset som fortel". I: Forskerforum (nr 4). URL: <http://www.forskerforbundet.no/templates/Page.aspx?id=12792>. Lesedato 25.9.2006.

<sup>16</sup>Gray, Martin (2005): "En hel bygård på museum". [http://tux1.aftenposten.no/kul\\_und/kultur/d160215.htm](http://tux1.aftenposten.no/kul_und/kultur/d160215.htm) Lesedato 21.11.2005.

<sup>17</sup> Ibid

endringene i boskikken i Oslo får fokus. En brytning mellom det tradisjonelle og det moderne, mellom arbeiderklasse, middelklasse og borgerskap, og mellom konvensjonen og sedvane på den ene siden, og nye ideer på den andre siden.<sup>18</sup>

Når publikum besøker leilighetene i bygården på museet, kan de samtidig studere utstillingen "Bo i byen" som er montert i 1.etasje. Her dokumenteres både historien knyttet til Wessels gate 15 og en mer generell presentasjon av tekniske nyvinninger som har hatt betydning for folks boligstandard de siste 100 år. Ved å studere branntakstene som ble oppdatert omtrent hvert tiende år, har museet funnet god dokumentasjon på utviklingen av fasilitetene i denne gården. I et intervju med Aftenposten uttalte Morten Bing at:

Vi ble moderne da hjemmene våre ble moderne, - Først i 1912<sup>19</sup> fikk Wessels gate 15 elektrisk belysning, men allerede i 1900 hadde gården elektrisk ringeapparat, vel å merke batteridrevet! Så sent som i 1942 hadde fortsatt fem av ni hushold vedkomfyr, ett av dem riktignok med gassapparat i tillegg, mens fire husholdninger hadde gått over til elektrisitet.<sup>20</sup>

Slik kunnskap gir perspektiv når man også skal oppleve samtiden på museum. Erverving og formidling av ny kunnskap om fortidens bokultur har vært en viktig motivasjon for arbeidet med gården.<sup>21</sup> I årene før gjenoppføringen sto ferdig hadde Norsk Folkemuseum med nettverksprosjektet "Menneske og bomiljø"<sup>22</sup> hatt det som et satsningsområde å drive forskning på emner knyttet til hus, bolig og hjem, boskikk og boligidealer, og forholdet mellom mennesker og deres bomiljø. I dette nettverket var flere representanter fra ulike institusjoner medvirkende, blant disse også Maihaugen. "Temaet *Menneske og bomiljø* ble valgt fordi det hadde en vid ramme og åpnet for tverrfaglige studier og lange tidsperspektiv. Det egnet seg til å reise problemstillinger av generell interesse og hadde potensial til å reaktivisere museenes samlinger."<sup>23</sup>

---

<sup>18</sup> Bing, Morten (2001): s. 1.

<sup>19</sup> Galt årstall fra journalist - riktig årstall er 1911 påpekt i e-mail fra Bing 4.1.2007.

<sup>20</sup> Andersen, Thorleif, (19.08.2004): "Byr på byliv".

<http://www.oslopuls.no/cityguides/nav/news.jhtml?context=culture&id=851630> Lesedato 4.3.2005.

<sup>21</sup> Johnsen, Espen (2003): "Interiørarkitektens hjem". I: MuseumsBulletinen. Oslo: Norsk Folkemuseum, s. 20.

<sup>22</sup> Prosjektet er en del av Norges forskningsråds program for Kultur- og tradisjonsformidlende forskning (KULT). Rapporten *Menneske og bomiljø Rapport fra et forskernettverk* ble utgitt i 1996. Espen Johnsen, Morten Bing og Liv Hilde Boe (red.).

<sup>23</sup> *Menneske og bomiljø Rapport fra et forskernettverk* (1996): Espen Johnsen, Morten Bing og Liv Hilde Boe (red.). Oslo: Norges forskningsråd KULT skriftserie nr. 69. s. 3.

## Premisser for utstillingene

I arbeidet med Wessels gate 15 har det vært et ønske fra museets side å vise både det generelle og det spesielle.<sup>24</sup> Leilighetene skal representere boligmiljøer fra flere perioder i gårdens eksistens, men det er kun ”Bonythjemmet” og ”Alvhilds hybel” som reelt har befunnet seg i bygården. I forprosjektet til arbeidet med gjenoppføringen står det at:

Noen leiligheter vil være helhetlige rekonstruksjoner eller konstruksjoner av hjem og kunne knyttes til virkelige eller fiktive individer. Andre vil innredes etter værelsenes funksjoner, men ikke nødvendigvis konstruert som ett hjem fra et tidspunkt eller fra en familie, men isteden konsentrert så de tema man ønsker å belyse blir tydelig illustrert.<sup>25</sup>

Dette sitatet er riktignok fra desember 2000, den gang museet var på planleggingsstadiet med bygården, og det er interessant å se om dette tekstutdraget korresponderer med slik gården fremstår i dag. Foreløpig er det ingen av leilighetene som eksplisitt konsentrerer seg om å illustrere noen spesiell tematikk, men den nevnte temautstillingen ”Bo i Byen” og en utstilling om Vinmonopolet i gårdens første etasje belyser gitte temaer. Det planlegges imidlertid å bygge opp en utstilling i kjelleren som skal fokusere temaet *hjemmets teknologi*. Denne vil ikke knytte seg til konkrete beboere, men heller til ulike gjenstander.

I rammebetingelsene for utformingen av utstillingsleilighetene, ønsket man så langt det var mulig å holde fast ved bygningens historie slik at romløsninger, veggplasseringer og døråpninger forble intakt. Bygningsdeler som listverk, dørblad, håndtak, brytere, ledninger og rør ble beholdt så langt det lot seg gjøre i forhold til de ulike utstillingene.<sup>26</sup> Som prosjektleder for Wessels gate 15 har Morten Bing skrevet utfyllende om de diskusjoner som har vært fremtredende i prosessen med gården. Spørsmålene om det er selve bygningens historie som er avgjørende, eller om den kun er en ramme rundt fremstillingen av ulike fortellinger om boskikk og hjemkultur, har vært viktige og relevante problemstillinger. Det pekes også på at byggeskikk tradisjonelt har fått større plass i forskningssammenheng enn boskikk og at utforming av friluftsmuseer til nå har vært sterkere knyttet til bygningene enn til innredningene.<sup>27</sup> Prosjektet med å gjenoppføre Wessels gate 15 med nye styrende premisser, kan derfor sies å være en revidert måte å tenke på for Folkemuseet som friluftsmuseum. Når

---

<sup>24</sup> Bing, Morten (2001): s.3.

<sup>25</sup> Ibid

<sup>26</sup> Pareli, Leif (2004): ”Et pakistansk hjem på museum.” I: *Tidsskrift for kulturforskning. Volum 3*. Oslo: Novus Forlag, s. 52.

<sup>27</sup> Bing, Morten (2001): s. 3.



det gjelder tankene som ligger til grunn for innredning av de ulike leilighetene, er følgende sitat illustrerende:

Det synes i dag å være en vanlig oppfattelse at det beste prinsippet for innredning av en bygning i et friluftsmuseum er å ta utgangspunkt i bygningens beboerhistorie. Idealet blir utfra denne tankegangen så troverdig og realistisk som mulig å gjenskape en autentisk beboers hjem, fortrinnsvis med autentiske gjenstander. Det er viktig å slå fast at denne framgangsmåten bare er en av mange muligheter og resultatet av et valg. Et valg som bør være reflektert og styrt av målsetningen med innredningen.<sup>28</sup>

Når man ser på de forskjellige leilighetene i dag, ser man at det har vært ulike målsettinger og premisser bak hver utstilling. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 6.

## **Bonytt hjemmet 1979 - presentert i media**

Under arbeidet med gjenoppføringen av gården, kom museet over en reportasje i interiørmagasinet *Nye Bonytt* fra 1979. Den viste en leilighet fra den aktuelle bygården, som var pusset opp og innredet av beboerne selv på slutten av 1970-tallet. Paret som bodde der var av profesjon interiørarkitekter, og sammen hadde de ved hjelp av et ukjent antall arbeidstimer over en treårsperiode, gitt leiligheten en total renovering.

I ingressen til reportasjen i *Nye Bonytt* sto det blant annet: ”Nå har leiligheten alle kvaliteter en god bolig skal ha – den er rommelig, lys og lettstelt, trivelig og funksjonelt innredet”.<sup>29</sup> Med tittelen ”Bolig og kontor på 115 m<sup>2</sup>” strakk reportasjen seg over tre oppslag og var illustrert med plantegning og 12 fotografier i ulik størrelse (ill.3 og 4). Beboerne Tove Kvalstad og Ola Ulset ses på noen av fotografiene. Teksten i reportasjen er nøktern og konsentrerer seg om fremgangsmåter ved oppussingen og valg av materialer. Bortsett fra en miljøbeskrivelse i ingressen, har hovedtekstens ulike avsnitt fått nøkterne titler som: ”Hva ble gjort – og hvorledes. Veggene – Dørene – Veggene – Veggene – Taket – Gulvene – Takene – Oppvarming.” I de korte billedtekstene beskrives rommenes inndeling i forhold til hverandre, samt hvordan lysinnfall, møblenes plassering og valg av materialer kommer til syne. Kun i omtalen av kjøkkenet aner man noe i nærheten av en stemningsrapport fra leiligheten:

---

<sup>28</sup> Bing, Morten (2001): s. 3.

<sup>29</sup> Lombardi, Unni S (1979): ”Bolig og kontor på 115m<sup>2</sup>”. I: *Nye Bonytt* nr. 6/7 i 1979, s. 26-31.

Kjøkkenet er preget av varme farger og gyllent treverk. I dette rommet har det skjedd store forandringer, et stort kott har blitt til en ”etter middag hule”, hemsen ble bygget for å gi plass til Husets edle Hobbyvinlegging.<sup>30</sup>

Selv fra denne tidens interiørreportasjer, som ofte tok for seg nyttige løsninger og ”gjør det selv” tips, er det sjelden å lese noe som er så nøkternt og fritt for beskrivelser av livet som leves i hjemmet som denne. Journalisten som var bekjent av paret, vinklet reportasjen mer faglig fordi hun selv også var interiørarkitekt.<sup>31</sup> Fotografiene er imidlertid de som best beskriver stemningen i leiligheten – og igjen er det fra kjøkkenet dette formidles tydeligst. Her er beboerne avbildet ved kjøkkenbordet med stearinlys og nippende til noe som kan være hentet fra deres egne vinballonger på hemsen over døren. Dette bidrar til å skape en liten historie om livet i leiligheten og ikke bare en avbildning av interiøret.

### **Bonytthjemmet 1979 - presentert på museet**

Utstillingen på museet som har fått tittelen ”Bonytthjemmet” åpnet som nummer fem i rekken av leiligheter i juni 2004. Det spesielle med denne leiligheten, i motsetning til de andre i bygården med unntak av hybelen, er at den rent fysisk har befunnet seg i den aktuelle bygningen den gang den sto på Meyerløkka, men i etasjen over. Leiligheten som i sin tid lå i 2. etasje, ble for øvrig også presentert i Nye Bonytt, men det var i 1982 og vil ikke få noe annet fokus i denne oppgaven enn å nevne at reportasjen er presentert i introduksjonsutstillingen i forbindelse med leiligheten. På museets hjemmeside beskrives Bonytthjemmet slik:

I 1976 anskaffet Tove Kvalstad og Ola Ulset leiligheten i Wessels gate 15. I 1979 ble hjemmet deres presentert i interiørmagasinet Bonytt. Med utgangspunkt i denne reportasjen og i samarbeid med Ola og Tove har museet rekonstruert deres hjem fra den gangen.<sup>32</sup>

I Bonyttleiligheten er det i et eget rom montert en introduksjonsutstilling som skal presentere hva det er publikum får se (ill.5). Den er delt inn i tre hoveddeler.<sup>33</sup> Den første har tittelen ”Rekonstruksjonen” og beskriver målet og metoden med å gjenskape leiligheten slik den ble avbildet i Nye Bonytt i 1979, og hvordan dette ga muligheten til å gjenskape et bo til noen som faktisk hadde levd i gården da den befant seg i Wessels gate 15 på Meyerløkka. Begrepet

---

<sup>30</sup> Lombardi, Unni S (1979): s. 26-31.

<sup>31</sup> I e-mail fra Birte Sandvik 5.1.2007 bekreftes det fra Tove Kvalstad at vedkommende var interiørarkitekt fra Kunst- og håndverksskolen.

<sup>32</sup> <http://www.norskfolkemuseum.no/> Lesedato 9.11.2005.

<sup>33</sup> Den originale utstillingsteksten. Mottatt elektronisk av Birte Sandvik 5.2.2007.

visuell rekonstruksjon er brukt om metoden der den publiserte billedreportasjen danner hovedgrunnlaget for gjenoppbyggingen av leiligheten. Private fotografier som beboerne tok i løpet av den tre år lange oppussingsprosessen ga mulighet til å se hvordan leiligheten hadde blitt strippet og bygget opp igjen. Også den dokumentasjonen som ble gjort av museets folk i form av foto og filmopptak fra da gården ble revet i 1999 var viktige for gjenskapingsprosessen. Fargearkeologiske funn som ble gjort på autentiske bygningsdetaljer og tapeter i gården kan man se utstilt i montre.

Neste del har fått tittelen ”Hjemmet i media” og omhandler hvilke problemstillinger som knytter seg til denne typen reportasjer:

En kan stille spørsmål om hva som er rekonstruert. Er det et hjem, en bolig eller et kunstverk som presenteres i en slik artikkel? Var det slik beboerne faktisk levde til daglig, eller var leiligheten blitt ominnredet før fotoopptakene, for eksempel av magasinets fotograf og artikkelforfatter? Når to interiørarkitekter velger å presentere en innredet bolig de selv lever i, og i følge dem selv har gjennomarbeidet ned til minste detalj, kan hjemmet deres da betraktes som et kunstverk? I så fall: Hvis dette kunstverket skal kunne oppleves, må interiørene da være nøyaktig slik de fremstår på fotografiene?<sup>34</sup>

Det gis ingen svar på disse spørsmålene, men de er tenkt å skulle fungere som tankevekkere for den delen av publikum som tar seg tid til å lese utstillingstekster. Den siste delen reiser spørsmålet: ”Ola og Tove sitt hjem.(/Et sekstiåtterhjem?)”<sup>35</sup>

Mye av Tove og Olas hjemliv og innredning kan ses i sammenheng med 68-generasjonens livsførsel. Blant unge, alternative, velutdannede mennesker var det riktig å bo i en litt sliten sentrumsnær leiegård fra 1800-tallet. Når slike hjem presenteres i Nye Bonytt på 1970-tallet er de ofte skapt med et begrenset budsjett og gitt en uformell atmosfære, i en kombinasjon av moderne urbanitet og norsk bygdekultur. Det hyggelige og det norske kommer best til uttrykk på kjøkkenet, mens det mer moderne preger stuene.<sup>36</sup>

Tekstdelen av utstillingen har imidlertid vært under revidering for å se om man kan omdisponere teksten på en måte som de tidligere beboerne lettere kan stå inne for. De har selv ikke kunnet identifisere seg med alt som står der, og av den grunn ikke likt presentasjonen. På bakgrunn av dette gjør museet etisk begrunnede avveielser for å imøtekomme de tidligere beboerne. Spesielt gjelder det spørsmålet om det var slik de virkelig levde.<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> Utstillingsteksten. mottatt elektronisk av Birte Sandvik 5.2.2007.

<sup>35</sup> ”Et sekstiåtterhjem?” var ført opp i Espen Johnsens originaltekst, men ble ikke med i utstillingsteksten.

<sup>36</sup> Utstillingsteksten mottatt elektronisk av Birte Sandvik 5.2.2007.

<sup>37</sup> E-mail fra Birte Sandvik 5.2.2007; ”Ifølge beboer Tove Kvalstad VAR det faktisk slik de hadde det.”

## Revisjon

Rett før denne oppgaven avsluttes får jeg tilgang til den reviderte utstillingsteksten.<sup>38</sup> I hovedsak er det spørsmålene rundt hva som egentlig ble rekonstruert som er tatt vekk. Det stilles ikke lenger museologiske spørsmål til hvorvidt utstillingen viser et hjem, en bolig eller et kunstverk, men den forteller om hvordan Tove og Ola traff hverandre, hva de gjorde med leiligheten og hvilke preferanser de hadde: ”Vi ønsket en stil i skjæringspunktet mellom røffhet og minimalisme – etter vårt eget hode”.<sup>39</sup> Selv fødselsårene deres på henholdsvis 1948 og 1947 blir oppgitt i den nye teksten og forteller at de var helt i begynnelsen av 30-årene da leiligheten sto ferdig. Etter en kontinuerlig kontakt mellom museet og beboerne helt frem til i dag, synes det etter min mening å ha vokst frem et forhold som har gjort at beboernes ”stemmer” har fått stadig større plass i utstillingen (ill.6). Den har fått en sterkere etnologisk vinkling med fokus på beboernes kultur, meninger og hvordan de levde. Ideen om at dette var et 68-hjem har ikke beboerne helt kunnet identifisere seg med, og i den nye teksten står det: ”...men de var ikke spesielt radikale eller ideologisk orientert”.<sup>40</sup> I den opprinnelige teksten ble det nevnt billedteppet fra Mexico, som henger over ”daybed”, knyttet til beboernes interesse for fremmede kulturer. I den reviderte utstillingsteksten er dette tatt vekk med begrunnelsen om at de ikke kunne identifisere seg med beskrivelsen, samt at teppet i sin tid ble innkjøpt av Toves mor på en av *hennes* reiser. Beboerne har videre ment at dette utstillingsrommet kunne tolkes som en del av deres leilighet og derfor ønsket at det ble gjort noen nye grep. Utstillingen har derfor fått en egen serie av fotografier som på den ene siden viser motiver fra selve reportasjen, og parallelt tilsvarende fra utstillingen med beboerne anno 2004 da utstillingen ble åpnet. Et annet display viser illustrasjoner av kjente designobjekter med følgende sitat fra beboerne (ill.7): ”Våre hoder var fulle av idealer, men lommeboken tilsvarende tom.”<sup>41</sup> Magasinoppslagene fra Nye Bonytt ligger nå synlig i glassmonter midt i utstillingsrommet, og tydeliggjør kilden for rekonstruksjonen på museet.

Som et tilleggsoppslag i introduksjonsutstillingen er det kommet med en egen del der overskriften lyder: ”Petroleum – protest – pop”. Det vises her til at det første viktige norske oljefunnet ble gjort i 1969 og at Statfjordfeltet ble satt i drift i 1979. Videre tas EF-striden

---

<sup>38</sup> Revidert tekst mottatt elektronisk av Morten Bing 23.5.2007.

<sup>39</sup> Ibid

<sup>40</sup> Ibid

<sup>41</sup> Fra den reviderte utstillingen som sto ferdig 31.5.2007.

opp, at tiåret startet med en radikal politisk karakter og sluttet med en voksende høyrebølge. Teksten avsluttes med fokus på ulike musikkgenre som hadde dominert tiåret.<sup>42</sup>

## **Fremgangsmåte ved rekonstruksjonen**

Kunsthistoriker Espen Johnsen var prosjektleder for leiligheten, etnolog Birte Sandvik var prosjektkoordinator med ansvar for gjenstandene, mens arkitekt Cecilie Thue hadde ansvaret for å gjenskape leilighetens faste utstyr med en korrekt material- og overflatebehandling.<sup>43</sup>

Ved hjelp av blant annet bygningsarkeologiske undersøkelser, har man funnet tilbake til materialer og farger fra den aktuelle tiden.

De tidligere beboerne, Tove Kvalstad og Ola Ulset, hadde egenhendig gjort alt arbeidet i leiligheten sin og var derfor verdifulle førstehåndskilder. De stilte seg positive til at den skulle gjenskapes på museet og var villige til å bistå i denne prosessen. De nyutdannede interiørarkitektene hadde i sin tid gjort bevisste valg av leilighetens materialer, fargebruk og overflatebehandling, samt i valg av gjenstander og møblering.<sup>44</sup> Deres smak hadde materialisert seg i form av en gjennomtenkt sammensetning av både møbler og ting fra en nokså konsentrert periode. Da de flyttet ut fra Wessels gate 15 i 1984, ble mange av tingene som ikke skulle brukes i den nye leiligheten satt på loftet og i boden på deres nye sted. Av den grunn var det mulig for museet å motta ting herfra da Bonythjemmet skulle innredes i 2004. Likevel manglet det en del før leiligheten var komplett, så museet gikk ut i blant annet media og etterlyste tidsriktige møbler og gjenstander som var dokumentert i reportasjen. Detaljer rundt dette vil komme frem i gjennomgangen av de ulike rommene.

## **Leiligheten**

På museet er leiligheten plassert i gårdens 2. etasje med inngang fra hovedporten. Da den befant seg på Meyerløkka lå den i 3. etasje. Grunnen til at museet ikke plasserte Bonythjemmet i den opprinnelige etasjen, var at de den gang ikke visste om de ville få økonomiske midler til å komplettere hele gården med leiligheter. Derfor fylte de opp med leiligheter nedenfra og oppover, noe som ikke ville blitt gjort om de fra starten av hadde visst at prosjektet fikk tilstrekkelig finansiering. Som hjørneleilighet vender de fleste av vinduene ut mot hovedgaten. Ett vindu i stuen og to på soverommet vender ut mot en sidegate, mens

---

<sup>42</sup> Revidert tekst mottatt elektronisk av Morten Bing 23.5.2007.

<sup>43</sup> Johnsen, Espen (2003): "Interiørarkitektens hjem". I: *MuseumsBulletinen*. Oslo: Norsk Folkemuseum, s.20.

<sup>44</sup> Ibid

kjøkkenet vender ut mot bakgården. Ifølge reportasjen var leilighetens areal på 115 kvm., men det rommet som i dag inneholder introduksjonsutstillingen i forbindelse med Bonythjemmet, var opprinnelig Olas kontor. På plantegningen ser man mulig atkomst til dette rommet både fra gårdenes trappegang og fra leilighetens arbeidsrom.

Gjennom leilighetens hoveddør kommer man inn i en smal gang der kjøkkenet ligger på høyre hånd, og et kombinert arbeidsrom og peiskrok til venstre. I enden av gangen på kortveggen er døren inn til soverommet som også har atkomst videre inn til hjørnestuen. Til denne stuen synes det imidlertid mer naturlig å gå gjennom den doble døren fra arbeidsrom/peiskrok. Innenfor kjøkkenet hadde beboerne i sin tid bad og wc, men på museet er ikke disse rommene med i utstillingen.

## **Gang**

Furugulvet i gangen er slipt ned og mettet med Westcoastolje.<sup>45</sup> Taket er senket med tversgående glattkantbord på lekter, mens veggene fremstår med teglstein og bindingsverk. I reportasjen i Nye Bonytt kan vi lese om hvordan beboerne strippet av lag på lag med huntonittplater, brystpanel og murpuss for å komme inn til teglsteinsveggen. Deretter ble det brukt stålbørste, og til slutt påført en lakk som skulle binde partiklene i overflaten. På museet er denne veggen omhyggelig murt opp igjen på grunnlag av beskrivelser, skisser og fotografier som ble tatt rett før gården ble revet (ill.8). Det er ikke de autentiske teglsteinene som hadde vært i selve leiligheten, men det er steiner hentet fra gården. Den visuelle autentisiteten er ifølge de involverte så tett opp til originalveggen som overhodet mulig. I museets dokumentasjon kan man følge deler av korrespondansen mellom beboerne og museets folk i arbeidet med å mure opp igjen teglsteinsveggen som også ble inspisert av beboerne underveis.<sup>46</sup> Bindingsverket er gitt strøk av vannbasert beis med riktig fargekode. Morten Bing bemerker at dette nå har blitt en av de dyreste veggene i Norge når man tar med alle kostnader (ill.9).

Over det nedsenkede taket som dekker det meste av gangen er det gitt plass til å oppbevare kofferter og lignende som sjelden er i bruk. Gangen med sin smale lange form har fått et enkelt åpent garderobeoppheng med plass for kleshengere samt en knaggrekke på den ene enden. På motstående vegg finnes et lavt telefonbord satt sammen av to tilpassede planker. Innredningen er snekret på stedet, men fremstår som man ser den i reportasjen. I

---

<sup>45</sup> Lombardi, Unni S.(1979): s. 26.

<sup>46</sup> Norsk Folkemuseums arkiv: brev 25.08.03 og 22.9.03 v/arkitekt Cecilie Thue.

Bonyttreportasjen ligger det et lite sirkelformet teppe som er utelatt på museet, av hensyn til publikums tråkk. Belysningen består av en hovedlampe i taket med en litt annen form enn originalen, og en liten hengende stållampe med punktbelysning over telefonbordet. Telefonen fra 1967 har tilhørt Ola og Tove. Den er i termoplast fra Elektrisk Byrå og var den samme i alle hjem som hadde telefontilknytning på denne tiden.

Gangen har en robust stil med naturmaterialer i tre og stein. Der er ingen overflødige pyntegjenstander eller annet som opptar plass. Garderobeinnredningen i nøktern hjemmesnekret utførelse forteller om en smak som først og fremst la vekt på det funksjonelle. På grunn av de tunge teglsteinsveggene, mangel på vinduer og sparsom belysning virker rommet mørkt. Alt arbeidet beboerne gjorde med dette rommet forteller imidlertid om en interesse for å finne tilbake til den opprinnelige strukturen og materialene.

### **Kombinert arbeidsrom og oppholdsrom**

I rommet til venstre i gangen har veggene naturstrie som ble limvasket med Arabin klister og deretter malt hvitt. Gulvet er belagt med gråblå nålefilt. Tak og stukkatur er malt hvitt mens de doble dørene fremstår trehvite med hvitmaling i profileringene. Opprinnelig hadde dørene mange lag med gammel maling som beboerne under oppussingen behandlet med skibrenner og skrape, samt en omgang med løsningsmiddel og høvel før resultatet ble tilfredsstillende fritt for maling.

Beboerne hadde sin interiørarkitektpraksis hjemme, og dette rommet var Toves arbeidsplass med tegnebord. En diagonal skillevegg bestående av hvitmalte huntonittplater og bokhyller vekselvis på begge sider, ga plass til arbeidsstasjoner på vindussiden (ill.10). Fordi bokhyllene ikke gikk helt til taket strømmet lyset også igjennom til andre siden av veggen, der en liten sittegruppe fikk plass foran peisen (ill.11). Denne fikk beboerne installert som en ekstra varmekilde.<sup>47</sup> Sittegruppen, som i reportasjen består av fire stoler satt sammen som to tosetere av typen "Pix" fra Ikea, måtte museet etterlyse i media før utstillingsleiligheten skulle åpne.<sup>48</sup> Totalt i leiligheten manglet det ni stykker av denne stålrørstolen til utstillingen. Det man imidlertid ser når man studerer utstillingsleiligheten er at stolene i dette rommet ikke er

---

<sup>47</sup> Lombardi, Unni S.(1979): s. 26.

<sup>48</sup> Gundersen, John-Arne Ø. (20.4.2004): "Rekonstruerere '79-hjem", [www.oslopuls.no/cityguides/nav/print.jhtml?context=culture&id=777160](http://www.oslopuls.no/cityguides/nav/print.jhtml?context=culture&id=777160) Lesedato: 4.3.2005.

identiske med de i reportasjen (ill.12). Her har man måttet sette inn erstatninger som ligner av typen ”Revolt”<sup>49</sup>. Birte Sandvik opplyser at:

Mens Pix-stolene kun var til salgs hos Ikea i 1978, var Revolten en mer populær stol som var i salg i flere år fra ca. 1978 til inn på 80-tallet. Dette er nok forklaringen på at Pix var så vanskelig å få tak i. De fleste som kontaktet oss etter etterlysningen hadde Revolt-stoler. Tove og Ola ”godkjente” imidlertid Revoltene som en god erstatning.<sup>50</sup>

Det runde bordet i plast er originalt i likhet med stålampen av typen ”Amarant” med hvit plastskjerm fra Ikea.<sup>51</sup> Gruppen av rislamper er nye, men satt sammen og montert av Ola Ulset selv for museet. Ved at beboerne selv bidro fysisk i utstillingsleiligheten, kan man diskutere en slags prosessuell autentisitet som jeg kommer mer inn på i kapittel 6.

Dette rommets praktiske løsninger og møblering fremstår som svært moderne og innovativt for denne tiden. Rommet er holdt i lyse farger og moderne møbler for den tiden å være. Praktiske løsninger på konkrete behov viser seg i form av det skrådelte rommet som gir plass for hjemmekontor med tegnebord og godt dagslys. Samtidig gjør den nære plasseringen av sittekroken foran peisen at det oppnås en direkte kontakt med hjørnestuen. Alt utstyr og aktivitet i den delen som er arbeidsrom er skjermet på en slik måte at beboerne enkelt kunne skille mellom jobb og fritid. Skillet er imidlertid ikke større enn at man kan snakke om en representasjon av datidens nye allrom med plass for ulike aktiviteter som blir beskrevet nærmere i kapittel 5.

## Hjørnestue

For hjørnestuen gjelder den samme materialbeskrivelsen av det faste interiøret som for det forrige rommet med hvitmalt naturstrie og gråblå nålefilt på gulvet. Møbleringen består av en lav sittegruppe som er skråstilt midt i rommet, men parallelt med balkongdøren på hjørneveggen. Stolene var opprinnelig 5 stykker av typen ”Pix”, men museet fikk kun tak i 4 stykker som det måtte sys nye sorte puter til. Begge bordene består av en hvit laminatplate med forkrummede stålørersben. Spisebordet som er satt tverrstilt inntil det lave har understell av typen ”Gordon”. De to stolene i hvit plast og stål heter ”Folke” og ble presentert første

---

<sup>49</sup> Stolen ”Revolt” finnes i Ikeakatalogen allerede fra 1974.

<sup>50</sup> Opplysninger i e-mail fra Birte Sandvik 5.1.2007.

<sup>51</sup> ”Amarant” er å finne i Ikeakatalogen allerede fra 1974. En forniklet stang kunne gjøre lampen om til både stål lampe og bordlampe. Plastskjermen ble levert i hvitt eller oransje.



gang i Ikeakatalogen fra 1979.<sup>52</sup> Hyllesystemet i glass og stål står på hver side av balkongdøren<sup>53</sup> med et assortert utvalg av grønne planter.

På høyre side av dobbeltdørene står et stort 1700-talls skatoll med godt sidelys fra vindusveggen. Det var viktig for museet å få det autentiske skatollet inn i utstillingen, derfor hjalp museets eksperter til med å finne et lignende som erstatning til Tove og Ola (ill.13).<sup>54</sup> Under vinduet står en elektrisk gitar som Ola Ulset hadde laget, og som han hadde spilt i band med i sin ungdom (ill.14). På den andre siden av døren står en kombinert peis og parafinbrenner der en gipsbyste av Voltaire<sup>55</sup> har funnet sin plass. Hvorfor denne var så sentralt plassert er ikke brakt på det rene av museet.<sup>56</sup> På veggen mot soverommet står en lav hvit stereobenk med Tandberg platespiller og forsterker. Lp platene som ikke får plass i hyllen, står stablet opp langs gulvet. På veggene er det lite som er hengt opp, men over stereobenken er fem tekstiltrykk gruppert tett sammen (ill.15). Disse er laget av Tove Kvalstad sin søster Wenche Kvalstad Eckhoff som for øvrig også har laget bildet som henger under rislampene i den andre stuen. Et lite speil og noen fugler fyller ut kroken mot vinduet. En gammel lutet pinnestol står som en kontrast til alt det moderne.

Over det lave bordet henger en hvit aluminiumslampe av typen "Semi" som er designet av Claus Bonderup & Torstein Thorup for Fog and Mørup as i Danmark.<sup>57</sup> Den er tett og konsentrerer alt lyset ned på bordet. Av andre lyskilder er enkelte spotter plassert i glasshyllene. Dagslyset flommer inn fra tre vinduer med lyse gardiner som er trukket helt til side. Valget av lyse materialer i begge disse rommene, gjør at det oppnås en luftig helhet som binder dem sammen.

## Kjøkken

Inn til høyre fra gangen ligger kjøkkenet (ill.16). I samsvar med den opprinnelige oppussingen ble det lagt nytt gulv av gran her. Dette treverket er hvitere enn furuen ellers i leiligheten, derfor ble gulvet gnidd inn med rødvin som skulle gi den rette gløden. Etter dette ble gulvet mettet med Westcoastolje.<sup>58</sup> Denne oljen er for øvrig brukt på alt treverk i leiligheten som er utsatt for berøring. På veggene er det lagt på plater som enten er malt i en kraftig blåfarge

---

<sup>52</sup> Alle produktene i dette avsnittet kom fra Ikea.

<sup>53</sup> Leiligheten som opprinnelig lå i 3.etg. hadde balkong, men på museet ligger den i 2.etg. uten balkong.

<sup>54</sup> Dale, Nils Petter (2006): "Arkitektparets to epoker". I: *Bonytt* nr. 13 i 2006. Hjemmet Mortensen, s. 142.

<sup>55</sup> Francois Voltaire var en fransk forfatter og samfunnskritiker som levde på 1700-tallet.

<sup>56</sup> Samtale med Morten Bing 16.5.2007.

<sup>57</sup> Fiell, Charlotte & Peter (2006): *Decorative Art 70s*. Köln: Taschen, s. 510.

<sup>58</sup> Lombardi, Unni S.(1979): s. 26.

eller kledd med tversgående granbord, såkalt spaltepanel. En smalere utgave av dette panelet er lagt som et nedsenket tak over en del av kjøkkenet, taket ellers er hvitmalt.

Det faste interiøret i kjøkkenet er omfattende, og rekonstruert ned til minste detalj. Som et relevant begrep i forbindelse med rekonstruksjonen, bruker Bing ”retrospektive skisser” om de tegningene som beboer Ola Ulset laget på oppfordring fra museet (ill.17). Spesielt nyttig er den han tegnet fra kroken der vasken og komfyren sto. Dette området var ikke dokumentert med fotografier, så perspektivskissene etter Ola og Toves hukommelse ble avgjørende for det ferdige resultatet. Den opprinnelige kjøkkenbenken fra 1865, fikk fjernet sin gamle maling og påført olje, mens skapdørene ble malt i en klar rødfarge. Benkeplaten i forbindelse med komfyr, vask og kjøleskap har fått en blå plate i respatex. Innredningen ellers består av overskap fra 1930-tallet. Det røde kjøleskapet fra omkring 1970 sto i leiligheten da beboerne overtok.

Mellom vinduet og en dør til det som var badet, har det blitt plass til et lite furubord med tre krakker rundt. Bordplaten er festet til veggen og støttet opp av ett ben. Over døren når man kommer inn i kjøkkenet er det bygget en hems for å gi plass til fem vinballonger og utstyret i forbindelse med vinlegging (ill.18). I kroken der det tidligere var en bod, ble det åpnet opp og bygget en ”etter middag hule”<sup>59</sup> eller ”daybed”<sup>60</sup>. Denne var tiltenkt både hyggelige lag og overnattingsgjester. Tilpasningen er gjort slik at den fyller kroken i form av en snekret kasse som er skråkuttet for å gi plass til døren (ill.19). To skumgummimadrasser kledd med rødt stoff er lagt oppå og dandert med røde og hvitstripete puter av typen ”Hej-Svejs” fra Ikea. Disse måtte etterlyses i media og museet fikk tak i mange slike, men ikke de i blått som opprinnelig også var der. Veggteppet på endeveggen som kommer fra Mexico fikk museet av beboerne, og uten dette ville rommet manglet noe av sitt særpreg. Umiddelbart kan man tenke seg dette som en nøkkel- eller symbolgjenstand som forteller om beboernes utstrakte reisevirksomhet til alternative og fjerne reisemål. Virkeligheten er imidlertid en annen, som Birte Sandvik utdyper: ”Ja, men ifølge Tove er og var de lite reisende, og teppet var en gave fra Toves mor etter Mexicoturen hun hadde.”<sup>61</sup> Om man ikke kjenner til denne opplysningen er det lett å legge en tolkning inn i denne gjenstanden som ikke stemmer med virkeligheten.

---

<sup>59</sup> Lombardi, Unni S.(1979): s. 30.

<sup>60</sup> Ola og Tove bruker dette begrepet.

<sup>61</sup> Opplysning i e-mail fra Sandvik 5.1.2007.

Komfyren, som riktignok ikke kommer frem på reportasjens fotografier, bør likevel nevnes fordi den var noe spesiell å ha på 1970-tallets kjøkken. Det er en såkalt magasinkomfyr fra 1930-tallet som holdt på varmen og var effektiv til tross for ekstremt dårlig stigeledning som var i leiligheten. I følge Tove ville matlaging vært bortimot håpløst uten magasin. Beboerne hadde funnet komfyren på loftet da de flyttet inn. Selv om det ikke var beboernes intensjon, var den med på å gi kjøkkenet et gammeldags og nostalgisk preg, som var typisk for denne tidens kjøkken der noen ønsket å fjerne seg fra det ”laboratiemessige” som hadde vært idealet tidligere. Kjøkkenredskaper i tre understreker en slags soliditet og tilbake til naturen. Det er vanskelig å finne noen plastredskaper på dette kjøkkenet, bortsett fra en liten hvit miksmaster på benken. Rommet minner lite om de moderne lyse kjøkken som hadde vært idealet i tiden forut. Det viser imidlertid nye tendenser innen fargevalg og løsninger, samtidig som det taler til fortiden i måten deler av kjøkkeninnredningen fra 1865, 1930 og 60-tallet er bevart. Det mørke, rustikke, ekte og solide preget kommer av materialvalget og gamle gjenstander som for eksempel et melkespann i taket. Bruken av trehvitt på dette kjøkkenet peker fremover mot tendensen med furukjøkken som kom for fullt på midten av 80-tallet.

## **Gjenstander og smak**

Når det gjelder parets plater og bøker, så var dette noe de ikke ønsket å gi fra seg, men de samarbeidet med museets folk om å skaffe tilveie tilsvarende hos antikvariater og brukthandlere. Innholdet i bokhyllene forteller en viktig historie om menneskene som bodde her og hva de var opptatt av. Dette blir nærmere presentert i kapittel 4. En bok som imidlertid ikke blir omtalt der er Erica Jongs ”Fear of Flying”. Om denne står det på Jongs hjemmeside: ”In 1973 Erica Jong published Fear of Flying, the novel for which she is probably best known, and a novel that would take the public by storm for its explicit treatment of women's sexuality.”<sup>62</sup> I tiåret for kvinners kampsaker føyer denne boken seg inn i rekken av annen litteratur som også kom på denne tiden, og forteller vel så mye om tiden generelt som om disse beboerne spesielt.

Som et lydbilde når man besøker leiligheten kan man høre fem låter som var viktige for beboerne i denne tiden, og som de selv har plukket ut til utstillingen. Disse er:

---

<sup>62</sup> <http://www.ericajong.com/about/erica2.htm>. Lesedato 5.6.2007.

Procul Harum: A Whiter Shade of Pale, Janis Joplin: Me and Bobby McGee, Sutherland Bros.: Arms of Mary, Lottie Ejebrant: Skal bli sjuksyster jag, tralala (Vi er många - sv. kvinneplate), Orchestre de Chambre: Canon en re majeur.<sup>63</sup>

Noe av musikkvalget speiler en smak som korresponderer med radikale strømninger fra denne tiden. Den elektriske gitaren kom ikke med på bildene i reportasjen i Nye Bonytt, men den ble laget av Ola Ulset selv og har vært i hans eie til museet overtok den. Elektrisk gitar speiler en musikkinteresse som gikk utover det som var vanlig hos ”folk flest” på denne tiden.

Vinballongene på kjøkkenet kan betraktes som symbolgjenstander som representerer noe av aktiviteten i dette hjemmet. Det ble mer vanlig med vinlegging på denne tiden, og museet opplyser at de nylig har fått de håndskrevne oppskriftene fra Ola og Tove.<sup>64</sup> Interessen for og tilegnelse av kunnskap rundt denne hobbyen kom både dem selv og deres omgangskrets til gode. Hyllen med alle de 31 krydderglassene kom ikke med på fotografiene i reportasjen, men er viktige for utstillingen da de forteller mye om beboerne. Som symbolgjenstander forteller de om en spesiell interesse for mat og vin, og hvordan man kunne tilberede dette fra grunnen av med de rette ingrediensene. I forlengelsen av dette kan det legges inn fortolkninger om et sosialt liv med mange besøkende, som for øvrig bekreftes i ulike type dokumentasjon knyttet til denne leiligheten.<sup>65</sup> Fraværet av fjernsyn kan i en fortolkning underbygge at beboerne var mer opptatt av å lytte til musikk og spille selv, lese bøker og ha besøk, fremfor å la seg underholde av fjernsynet som ble denne tidens samlingspunkt.<sup>66</sup>

Lampen ”Semi” som henger over det lave bordet i stuen, kan ses som en symbolgjenstand for beboernes varige og bevisste smak. Tilsvarende lampe finner man igjen i deres nåværende leilighet som ble vist i Bonytt nr. 13 i 2006. Der vises en reportasje om hvordan de bor 25 år etter.<sup>67</sup> Lampen er designet av Claus Bonderup & Torstein Thorup for Fog & Mørup as i Danmark. Det er interessant å relatere denne lampen til Bourdieus teorier om habitus og hevde at eiere av en slik lampe signaliserer ”at de vet det der”, altså en kunnskap om designprodukter ut over det vanlige. I kapittel 4 siteres Linda Rampell og noen av hennes designteorier som peker på designobjektets kobling til subjektet som en sosial distinksjon og smaksmarkør.

---

<sup>63</sup> Mottatt i e-mail fra Birte Sandvik 19.10.2007.

<sup>64</sup> Opplysninger i e-mail fra Birte Sandvik 5.1.2007.

<sup>65</sup> Denne dokumentasjonen kan være Bonyttreportasjen fra 1979 og 2007, arkivmateriale på museet som beskriver beboernes tradisjoner, samt muntlige beskrivelser av beboerne.

<sup>66</sup> Birte Sandvik opplyser i e-mail 19.10.2007, at Tove og Ola nesten aldri så på fjernsyn, men at de skaffet seg et apparat *etter* 1979 som de ”skjulte” i vegg.

<sup>67</sup> Forbord, Egil (2006): ”Arkitektparets to epoker”, I: *Bonytt* nr. 13 i 2006, s. 141.

Det store skatollet fra 1700-tallet som beboerne hadde arvet, står som et hovedmøbel i rommet og kontrasterer kombinasjonen av de øvrige moderne stålrørsmøblene. Dette viser etter min mening en dristighet som ikke var vanlig blant alminnelige mennesker på 1970-tallet. Det er lite i denne leiligheten som tyder på tilfeldigheter, og det gjør det interessant å se etter beboernes identitet. Etnologen Eva Londos skriver; ”I nästan varje hem förekommer även egenproduktion av objekt som inte har någon praktisk funktion utan är avsedda att memorera sin tillverkare eller någon tilldragelse.”<sup>68</sup> Veggen over stereobenken der tekstiltrykkene henger, er interessant i forhold til Londos tanker. Man kan spørre om bildene henger der i kraft av å være laget av en kunstner, eller fordi de er laget av en i familien. I dette tilfellet er trolig begge deler riktig, men bildene ville trolig ikke hengt der om de ikke var av en estetisk kvalitet som passet inn i helheten. Man ser av måten de er hengt opp på at det er foretatt bevisste valg i forhold til form og farge. De fem bildene er montert på veggen i et helhetlig mønster som igjen skaper et nytt bilde eller en komposisjon; de er ikke bare tilfeldig hengt opp der det var plass til dem. Når jeg viser til Londos også i kapittel 5, der hun hevder at mennesker bruker veggene i sine hjem til å signalisere politisk, kulturell eller etnisk tilhørighet, er denne gruppen av bilder interessant. Bildene har en viss grad av abstraksjon i seg samtidig som man kan skimte svevende mennesker og fugler i avdempede blå- og gråtoner. Disse beboerne hører til i en kultur som har et bevisst forhold til estetiske uttrykk og en evne til og interesse for å tolke også det som ikke nødvendigvis kommer til syne i et bilde ved første øyekast.

Bonythjemmet speiler en retning i dette tiåret som peker fremover mot 80-tallet med mye hvitt og lyse farger, plast og stålrør, samtidig som det peker bakover mot solide håndverkstradisjoner uttrykt i skatollet og kjøkkenet. For å lykkes med denne blandingen av nytt og gammelt er det viktig at ikke for mange møbler og farger får konkurrere, og gode eksempler på dette finner vi i Bonythjemmet. Kontrasten mellom den lyse, moderne stuen med stålrørsmøbler og det mørke, lune kjøkkenet er stor, men fungerer godt fordi man ser at leiligheten er designet etter brukernes behov og smak. Alle valg i forhold til materialer og kombinasjonen av møbler virker bevisst gjennomført. Beboerne av leiligheten kommer til syne gjennom elementer som bøker, tidsskrifter, musikk, bilder, plakater, samt rekvisitter i tilknytning til mat og drikke.

---

<sup>68</sup> Londos, Eva (1993): *Uppåt väggarna i svenska hem En etnologisk studie av bildbruk*. Stockholm: Carlsson Bokforlag, s. 185.

## Kapittel 3 – ”1974 Moelven Senior” i Boligfeltet

Hovedfokus i dette kapittelet er eneboligen Moelven Senior som ble flyttet fra Gardermoen og satt opp igjen på museet Maihaugen i Lillehammer. Boligen inngår som ett av flere hus i den delen av 1900-tallssamlingen som har fått betegnelsen Boligfeltet. Moelvenhuset fra 1974 vil her bli beskrevet og vurdert i forhold til 1970-tallets hjeminnredning, hvordan de tidligere beboerne speiles, samt hvilke intensjoner og metoder som ligger til grunn for denne boligens representasjon på museet.

### Boligfeltet i 1900-tallssamlingen

På Maihaugen har de valgt å samle en gruppe ulike boliger fra 1900-tallet i et eget område som har fått betegnelsen Boligfeltet. Samlingen består av syv hus der møbler og gjenstander danner tilsynelatende komplett innredede hjem. Som man ser av oversikten under er det relativt stor spredning i bebyggelsens opprinnelsesår, slik at oppbyggingen på museet rundt boligfeltprinsippet ikke betyr at disse boligene er ensartede i den grad de ville vært det i et vanlig boligfelt. Eneboligene som befinner seg her representerer hvert sitt tiår fra 1900-tallets boligbygging og hjeminnredning.

I motsetning til tidligere tider, ble mye av boligbyggingen på 1900-tallet samlet i felt og bygget innenfor avgrensede områder og tidsperioder. Felles utbygging av infrastruktur som veier, vann- og kloaktkobling gjorde dette til en effektiv byggeform der begrepet ”boligfelt” ble vanlig på 1960-tallet. På denne tiden ble også fenomenet ferdighus stadig mer alminnelig og resulterte i en ensrettet boligbygging med mange like hustyper samlet.<sup>69</sup> Det er snarere på hvilken måte 1900-tallssamlingen med hus er plassert på som gjør at de kan relateres til begrepet boligfelt. Følgende boliger er så langt representert i samlingen:

- Søndre gate 21 ble oppført 1923 i Lillehammer og gjenoppført på Maihaugen i 1996 (uvisst når den skal åpnes for publikum).
- Fåberggata 162 ble oppført 1939 i Lillehammer og gjenåpnet på Maihaugen 2000.
- Langes gate 20 ble oppført 1956 i Lillehammer og gjenåpnet på Maihaugen 1999.

---

<sup>69</sup> Maihaugen nøkkelen til friluftsmuseet, Lillehammer 2005, s. 93.

- Moelven Senior ble oppført i Lyngveien på Gardermoen i 1974 og gjenåpnet på Maihaugen 23. juni 1997.
- Block Watne ble oppført i 1980 i Lyngveien på Gardermoen og gjenåpnet på Maihaugen i 1998.
- Hetlandhuset ble oppført som nybygg på Maihaugen i 1995/96 uten noen beboerhistorie og åpnet i 1998.<sup>70</sup>
- Fremtidshuset som peker fremover inn i det 21. århundre.<sup>71</sup>

Da ferdighusene ble vanligere rundt om i landet, forsvant også typiske stedsavhengige byggestiler. Det var av denne grunn at Maihaugen fant det interessant og akseptabelt å hente inn to boliger fra Gardermoen. Til tross for at det i museets vedtekter står at Gudbrandsdalen skal være innsamlingsområdet for bygningene til museet, fant museet å kunne hente inn to boliger fra Gardermoen fordi ferdighusene fra denne perioden i så liten grad varierer regionalt.<sup>72</sup> Etter å ha vært i kontakt med Kåre Hosar angående denne oppgaven, skriver han følgende:

Det ble nok litt skjevt presentert i min artikkel i årboken i 1998. Vedtektene sier nå etter de siste revisjoner: "Museet har et nasjonalt ansvar når det gjelder håndverk, håndverkstradisjoner og samtidsdokumentasjon. For bygdesamlinga og bysamlinga er det geografiske ansvarsområdet området Gudbrandsdalen og Lillehammer." Men Boligfeltet er hverken bygdesamling eller bysamling, det er samtidsdokumentasjon.<sup>73</sup>

Museets satsningsområde på 1900-tallets hus er blitt diskutert og kritisert for å trekke moderne ferdighus inn på museum. Med ferdighusproduksjonen ble det som nevnt vanskelig å se forskjell på byggeskikken i ulike landsdeler fordi fabrikkene solgte hus til hele landet. Hild Sørby har skrevet om ferdighusproblematikken og hevder at:

---

<sup>70</sup> Resultat av et dokumentasjonsarbeid som skal finne svar på hvilke ønsker og forventninger folk har til sitt nye hjem.

<sup>71</sup> Har vært Telenors forskningslaboratorium som ble flyttet fra Fornebu i 2003.

<sup>72</sup> Hosar, Roar (1998): "Nye hus på Maihaugen – fra virkelige hjem til skapt virkelighet". I: *...hjemme best Maihaugen Årbok 1998*, s. 34.

<sup>73</sup> Mottatt e-mail fra Kåre Hosar 14.06.07.

For fagfolk representerer ferdighusene stort sett lavmålet av vår tids boligbebyggelse. Det er ferdighusene som får skylden for å ha ødelagt den gode, gamle byggeskikken og gjort landet likt fra Karasjok til Kragerø. Ferdighusene har slettet ut stedenes særpreg og ødelagt muligheten for opplevelse av stedsidentitet og tilhørighet.<sup>74</sup>

Noe av kritikken mot Moelven sine hus var nettopp at de ikke tok hensyn til den lokale byggeskikken samt mangel på tilpasning til terreng og miljø.<sup>75</sup> I innledningen til Maihaugens årbok for 1998 skriver museet om 1900-tallssamlingen sin: "Dette er kulturhistorie, og tro det eller ei: De utskjelte ferdighusene og de moderne villahavene med sine importerte planter vil bli fremtidens kulturminner."<sup>76</sup> 20 år tidligere i 1978, før samtidsdokumentasjon av boliger var noe tema, skrev arkitekturteoretikeren Christian Norberg-Schulz i forordet til sin bok "Mellom jord og himmel" følgende:

Gjennom århundrer var arkitekturen "moderkunsten". Bondegårder, landsbyer, borgerhus og katedraler forteller om den omsorg menneskene viet sine bygninger. I dag er det ikke meget tilbake av denne kjærligheten. Oppløste bosetninger og stedsfremmede ferdighus preger våre omgivelser.<sup>77</sup>

Med denne uttalelsen tolker jeg Norberg-Schulz i retning av at ferdighusene er synonyme med folks manglende kjærlighet til bygningsmassen rundt seg, og at de kanskje ikke bryr seg så mye om estetikken ved sine boliger. Hva Norberg-Schulz ville ment om disse husene i museumsammenheng, er imidlertid en annen og utvidet diskusjon.

Olav Aaraas som var Maihaugens direktør i perioden 1993-2001 har uttalt: "Museenes oppgave er ikke å vise publikum hvordan vi synes folk burde ha bodd, men hvordan de faktisk bodde, ikke bare i en fjern fortid, men opp gjennom hele historien. Dette er selve friluftsmuseets idé."<sup>78</sup> Ikke alle er enige i hans beskrivelse fordi mye av friluftsmuseets ide også har vært å ta vare på hus for å vise god, lokal byggeskikk som kunne være forbilde for fremtidige bygninger. Når det gjelder ferdighusene stiller disse i en egen klasse. Hild Sørby skriver i sin artikkel "Ferdighus – 1900-talls byggeskikk" at:

Hvis målsettingen for Maihaugen er å kunne vise eksempler på den beste eneboligbebyggelsen i andre halvdel av 1900-tallet, er det vel ingen tvil om at det ikke burde være plass for ferdighus. Men hvis målsettingen er å vise eksempler på de mest utbredte eneboligtyper i denne perioden, slik at forekomstverdien må veie tyngre enn den arkitektoniske verdien, har ingen hus en mer berettiget plass.<sup>79</sup>

---

<sup>74</sup> Sørby, Hild (1998): "Ferdighus – 1900-talls byggeskikk". I: *...hjemme best Maihaugen Årbok 1998*, s. 21.

<sup>75</sup> Maihaugen nøkkelen til friluftsmuseet, Lillehammer 2005, s. 102.

<sup>76</sup> Krekling, Kirsti, Olav Aaraas og Kåre Hosar (red.) "Kjære leser" I: *...hjemme best Maihaugen Årbok 1998*, s.7.

<sup>77</sup> Norberg-Schulz, Christian (1978): *Mellom jord og himmel*. Oslo: Universitetsforlaget, s. 9.

<sup>78</sup> [www.maihaugen.no/templates/Page.aspx?id=218](http://www.maihaugen.no/templates/Page.aspx?id=218) lesedato 19.3.2007.

<sup>79</sup> Sørby, Hild (1998): s. 21.



Aaraas ble bedt om å kommentere en anmeldelse i Museumsnytt av utstillingene som relaterer seg til Maihaugens samtidsdokumentasjon. Her skriver han, under tittelen ”Om å skape en virkelighet - hjertesukk fra en regissør”, om problematikken som er forbundet med å formidle en samtid som publikum selv er eksperter på. Han viser til motstykket som kan være en bolig fra 1700-tallet der museenes folk er ekspertene og hverandres ”sannhetsvitner” på bakgrunn av faglig kunnskap. Der møter ikke museene kritikk; ”...,fordi det ikke lenger lever noen som opplevde de virkelige interiørene og fordi alle detaljer er mer eller mindre forsvunnet og aldri mer vil komme for en dag.”<sup>80</sup> Ved dokumentasjon av samtiden opplever museene at de er rekvisitører som formidler en skapt virkelighet og scenebilder som appellerer til folks følelser, hevder Aaraas. Han peker også på mangelen på kunnskap om 1900-tallet blant museumsfolk fordi som han sier; ”Vi har boltret oss i de vakre gjenstandene og bygningene fra tidligere århundrer og latt et helt århundres materielle kultur seile forbi og forsvinne.”<sup>81</sup>

## Museets intensjoner

Når sivilarkitekt Kjell Marius Mathisen ved Maihaugen skriver om hvordan arbeidet med Byen og Boligfeltet er bygd opp, viser han samtidig til at flytting av hus har vært en lite ansett metode for bygningsvern. ”Man har vært opptatt av å ta vare på bygningsmiljø og gjenstandskultur i sitt opprinnelige landskap. Da blir ikke bygningene revet ut av sin rette kontekst og de utsettes ikke for det drastiske inngrepet det er å flytte et hus.”<sup>82</sup> Når det gjelder husene på Boligfeltet har bygningene der hatt et rivingsvedtak over seg som uansett ville gjort at de gikk tapt. Mathisen skriver videre at det ikke primært er bevaringen av disse husene som kan forsvare de store flyttekostnadene, men at det er formidlingspotensialet de representerer. ”De nyere husene gjør at friluftsmuseet representerer store deler av historien og forskjellige samfunnslag.”<sup>83</sup>

Kunsthistoriker og konservator ved Maihaugen, Kåre Hosar, skriver om bygningsmassen ved museet at; den folkelige byggetradisjonen og det folkelige hjemmet har vært viktigere å vise enn de ledende strømningene innen arkitektur og hjeminnredning.<sup>84</sup> Som prosjektleder for Boligfeltet mener han at ved siden av å være et formidlingsprosjekt, er

---

<sup>80</sup> Aaraas, Olav (1998): ”Om å skape en virkelighet – hjertesukk fra en regissør” I: Museumsnytt nr. 4, s. 14.

<sup>81</sup> Ibid.

<sup>82</sup> Mathisen, Kjell Marius (2004): ”Å bygge en by – Byen og Boligfeltet på Maihaugen” I: *Maihaugen 100 år – evig ung 1904-2004*, s. 154.

<sup>83</sup> Ibid, s. 155.

<sup>84</sup> Hosar, Kåre (1998): ”Nye hus på Maihaugen – fra virkelige hjem til skapt virkelighet”. I: *...hjemme best Maihaugen Årbok 1998*, s. 34.

flytting av bygninger til et museum også et bevaringsprosjekt. Han peker imidlertid på at bevaring og formidling ofte består av motstridende interesser, men at flytting av bygninger til museum må være den beste form for bevaring man i praksis kan ha.<sup>85</sup> Det originale forsvinner med tiden fordi enhver form for formidling fører til slitasje, som gjør at det i årenes løp blir slitt bort mye av det som var originalt.<sup>86</sup>

Det at Maihaugen med sitt boligfelt ønsker å vise boliger fra nesten hvert tiår, beror mye på at hjemmene fra denne perioden i stor grad består av industrifremstilte gjenstander som speiler raske endringer - i motsetning til i det førindustrielle samfunnet. Museet har med utstillingene bevisst satset på å vise en utvikling.<sup>87</sup> En periode på 100 år er i museumssammenheng en relativt kort periode der intervallene på ca. 10 år kan synliggjøre tydelige endringer. De syv husene representerer ikke den samme fremgangsmåten når det gjelder hvordan de fremstår på museet. 70- og 80- talls husene kom begge fra Gardermoen og ble innredet med utgangspunkt i hvordan de fraflyttede husene hadde fremstått i sitt aktuelle tiår. Om museets innredninger fra 70-, 80- og 90-tallet står det å lese i årboken fra 1998:

De tre innredningene inneholder møbler og andre gjenstander anskaffet på ulike tidspunkt. De gjenspeiler livsfasen familiene er i og viser at et hjem utvikler seg over tid, like mye som om at det er uttrykk for det enkelte tiår. Sett i en større sammenheng er de også svært nær hverandre i tid.<sup>88</sup>

Hosar uttalte i forbindelse med oppføringen av husene at: "Hjemmene på Maihaugen utgjør ikke et gjennomsnitt for norske hjem i det 20. århundre, men de er med på å formidle et bilde på utvalgte hjem for ettertiden."<sup>89</sup> Utvalgskriteriet er interessant fordi det virker litt tilfeldig at det ble Moelvenhuset som fikk representere 1970-tallet. Når jeg går igjennom pressedekningen i forbindelse med gjenoppføringen av huset, kommer det frem at flere hus kunne vært aktuelle, men at Moelven var tidstypisk og enkelt å flytte. Dessuten hadde det faste interiøret i huset som vegger, gulv og tak gjennomgått svært få forandringer. Familien hadde vært inne på å oppgradere huset, men da Gardemoen ble vedtatt som ny hovedflyplass i 1992 skrinla de planene sine. Av denne grunn fremsto huset fortsatt svært likt slik det hadde vært på 1970-tallet.

---

<sup>85</sup> Hosar, Kåre (1998): s. 35.

<sup>86</sup> Samtale med Kåre Hosar 15.3.07.

<sup>87</sup> Hosar, Kåre (1998): s. 35.

<sup>88</sup> Pedersen, Tove Wefald (1998): "Innredning av boliger i 1900-tallssamlingen". I: *...hjemme best Maihaugen Årbok 1998*, s.80.

<sup>89</sup> Hosar, Kåre: <http://www.maihaugen.no/templates/Page.aspx?id=218> lesedato 23.02.05.

Hvilket hus fra 1970-tallet som ville stått på Maihaugen i dag om ikke flyplassen og Gardermobanen hadde fordrevet husene - er et hypotetisk spørsmål, men problemstillingen er interessant fordi den understreker at museer kun kan vise et utsnitt av virkeligheten. Det vi ser her er en samling ulike hus som på hver sin måte representerer *noe* fra sin tid. Hosar påpeker at Gardermoutbyggingen dannet grunnlaget for hele 1900-tallssatsningen, og påpeker at det uten den ikke ville vært noen 1900-tallssatsning.<sup>90</sup>

## Anonymisering

Maihaugen tar utgangspunkt i reelle hjem og beboerne – samtidig som de anonymiserer. Familiens medlemmer er anonymisert i museets formidling, men et tett samarbeid med dem har dannet grunnlaget for de utstilte elementene. Tove Wefald Pedersen som var tilknyttet prosjektet på Maihaugen har skrevet om dette:

Vi har valgt å anonymisere familiene. Innredningene tar utgangspunkt i familienes hjem uten at det er meningen at de skal være noen direkte kopi av dem. De utstyrte boligene er ikke tenkt å være familiens tidligere hjem, men eksempler laget på bakgrunn av dem. Slik har vi unngått å knytte familien direkte til det innredede museumshjemmet.<sup>91</sup>

Museet har nedlagt mye arbeid i dokumentasjonen av husets historie gjennom intervjuer med beboerne. En fordel ved å ta utgangspunkt i en familie har vært at museets folk kunne foreta supplerende intervjuer. Ved å velge en familie og et enkelt hjem, ville man også få en helhet i gjenstandsmassen og hvordan den var satt sammen etter beboernes smak og behov.<sup>92</sup> I Moelvenhuset følger møbleringsplanen av hvordan beboerne hadde det i hjemmet sitt. Med utgangspunkt i samtaler og fotografier er plasseringen kommet på plass. Det må imidlertid nevnes at beboerne ikke hadde eget kamera på denne tiden, og derfor få private bilder å bidra med. De fotografiene som i hovedsak ligger til grunn for møbleringen ble gjort av Akershus fylkesmuseum rett før utflyttingen.<sup>93</sup> Dette materialet ligger i museets arkiv og er konfidensielt med følgende begrunnelse:

---

<sup>90</sup> Mottatt e-mail fra Kåre Hosar 14.06.2007.

<sup>91</sup> Pedersen (1998): s.70.

<sup>92</sup> Ibid, 69.

<sup>93</sup> Samtale med Kåre Hosar 15.3.2007.

Vi kommer nært inn på de enkelte personene i familiene. Dette er basert på et gjensidig tillitsforhold og stiller krav til hvordan museet håndterer, oppbevarer og benytter materialet. Nærheten i tid og det tette samarbeidet med familiene fører til at museet må trå varsomt i forhold til hva slags opplysninger som gjøres tilgjengelig for publikum.<sup>94</sup>

Det har vært et prinsipp at ingen navn blir nevnt i formidlingen, og at fotografiene på veggene ikke skal ha noen tilknytning til de tidligere beboerne.

## **Husets fortid og beboere**

Moelvenhuset Senior ble opprinnelig satt opp i Lyngveien på Gardermoen i 1974. Familiens valg av hustype ble gjort på grunnlag av besøk i et visningshus. Innkjøpene til boligen ble foretatt hos lokale møbelforretninger. Familien hadde vært på Ikea en gang, men uten å handle noen ting. De leste aldri Bonytt, men bladde i møbelkataloger som kom hjem i postkassen.<sup>95</sup> Familien som bebodde huset fra 1974 til 1995, det vil si i husets "livstid" utenfor museet, besto i 1974 av et ektepar i slutten av 40-årene og deres yngste sønn som da var tenåring. De to eldste barna hadde flyttet hjemmefra. Moren arbeidet deltid som renholder og faren var elektriker. Sønnen ble aldri intervjuet av museets folk, så om ham vet man veldig lite. Det som hadde vært rommet hans ble senere bebodd av et annet familiemedlem, slik at sporene fra 70-tallet var blitt borte.<sup>96</sup>

I forbindelse med utbyggingen av Oslos nye hovedflyplass, måtte flere bolighus i området rundt Gardermoen fjernes for å gi plass til selve utvidelsen og Gardermobanen. Den nye flyplassen sto ferdig i 1998, men allerede i 1995 hadde dette huset, pluss 1980-tallshuset, blitt tatt ned og satt opp igjen på Maihaugen.

## **1974 - Moelven Senior**

Husmodellen Moelven Senior ble tegnet av arkitektkontoret Helge Abrahamsen, Hans Grinde og Rene Philipp i Oslo.<sup>97</sup> Huset er et eksempel på 1970-tallets enetasjes ferdighus/typehus. Boligflaten er på 92 kvadratmeter, litt over gjennomsnittet for nyoppførte boliger på 1970-tallet, men likevel innenfor arealet som ga godkjenning for husbankfinansiering. Moelven Brug var en av de få store produsentene og blant de første norske som laget fabrikkbygde seksjonshus. Rundt 1950 hadde de laget hvilebrakker på hjul, og senere boligbrakker til anleggsvirksomhet. I 1959 presenterte de et seksjonsbygget hus beregnet som en midlertidig

---

<sup>94</sup> Pedersen (1998): s. 70.

<sup>95</sup> Samtale med Kåre Hosar på Maihaugen 15.3.2007.

<sup>96</sup> Omvisning i Moelvenhuset og samtale med arkitekt og konservator Kjell Marius Mathisen 15.3.2007.

<sup>97</sup> Maihaugen nøkkelen til friluftsmuseet, Lillehammer 2005, s. 102.

familiebolig for anleggsadministrasjonens personale.<sup>98</sup> Disse boligene ble så populære at Moelven Brug på midten av 1960-tallet startet produksjon av boliger for det åpne markedet. Bedriften ble ansett som den mest moderne produsenten i Europa da de utviklet et radikalt nytt system basert på prefabrikasjon av hele seksjoner.<sup>99</sup> De nøkterne husene hadde kun en etasje med kjeller og besto av seksjoner som, allerede fra 1966, ble bygget ferdig på samleband i fabrikk. De ferdige seksjonene ble fraktet med bil fra fabrikk i Moelv og heist på plass og koblet sammen på tomtens grunnmur. Den første tiden ble de produsert med flatt tak, men fra 1972 gikk fabrikk over til saltak. Dette gjorde transporten noe mer komplisert fordi takstolene måtte fraktes liggende i egne deler og senere bli montert på stedet ved hjelp av mobilkran.<sup>100</sup> ”På vårt hus er taksperrene hengslet og ligger flate, løftes opp i mønet av mobilkranen og påsettes plugger når de er kommet i riktig høyde. En meget rask og enkel prosess.”<sup>101</sup> Det tok to mann kun tre dager å gjøre huset innflyttingsklart, og hele prosessen fra bestillingen ble mottatt til huset sto nøkkelferdig tok om lag fem uker.<sup>102</sup>

Veggene var tapetsert, gulvbelegget lagt, elektriske installasjoner og vann- og kloakkinstallasjoner var ferdig montert og klar for tilkobling. For de som ønsket ildsted, var muring av pipe det eneste som gjensto før man kunne flytte inn. Også det faste interiøret som kjøkkeninnredning og skap på soverommene ble levert ferdig montert fra fabrikk.<sup>103</sup> ”Moelven leverte hus i seks varianter der det minste besto av bare to seksjoner og det største av seks. Fordi husene kunne leveres over hele landet og var de rimeligste på markedet henvendte de seg til ”den jevne mann”.<sup>104</sup>

## Huset på museum

Da Moelvenhuset ble demontert, fraktet til Maihaugen og gjenopsatt der, ble dette utført av det samme arbeidslaget som hadde gjort jobben på Gardermoen i 1974.<sup>105</sup> Moelven fabrikk bekostet og sto for hele prosessen med flyttingen til museet. Huset står nå sentralt plassert på boligfeltområdet og var det første som ble åpnet for publikum 23. juni 1997 (ill.20 og 21). Om familien hadde fortsatt å bo i dette 1970-tallshuset på Gardermoen, hadde vi trolig ikke

---

<sup>98</sup> Sørby, Hild (1998): ”Ferdighus – 1900-talls byggeskikk”. I: *...hjemme best Maihaugen Årbok 1998*, s. 27.

<sup>99</sup> Sørby, Hild (1992): *Klar ferdig hus*, Oslo: Ad Notam Gyldendal, s. 84.

<sup>100</sup> Ibid, s. 99.

<sup>101</sup> E-mail fra Kåre Hosar 14.06.2007.

<sup>102</sup> Sørby, Hild (1998): s. 28.

<sup>103</sup> Hosar, Kåre(1998): ”Nye hus på Maihaugen- fra virkelige hjem til skapt virkelighet”. I: *...hjemme best Maihaugen Årbok 1998*, s. 43.

<sup>104</sup> Sørby, Hild (1998): s. 28.

<sup>105</sup> Samtale med Kåre Hosar på Maihaugen 15.3.2007.

betraktet det med særlig interessert blikk. Det er den nye kontekstualiseringen av huset fra der det sto til flyttingen på museum som gjør det interessant. Det faktum at det nå befinner seg på et museum gir betrakteren et signal om at det hører til i en interessant del av norsk kulturhistorie. På museets nettside står det å lese at innredningen av huset er gjort på grunnlag av hvordan hjemmet så ut i siste halvdel av 1970-tallet.<sup>106</sup> Denne tidsangivelsen er noe diffus og trolig gjort med hensikt fordi det er vanskelig å "fryse" huset på et gitt tidspunkt. For noen besøkende kan betegnelsen "1974 Moelven Senior" signalisere at det som presenteres er tenkt å vise året 1974. Når jeg studerer teksten som omviserne har å forholde seg står det: "Meningen er å vise et hjem fra 1970-årene".<sup>107</sup> Så vidt jeg kan forstå er dette den offisielle tidsangivelsen, som ikke gir andre begrensninger enn at alt må være fra *før* 1980. Til dette svarer Kåre Hosar følgende:

Andre halvdel av 70-tallet betyr altså at det ikke nødvendigvis er ett bestemt år, som vil føre til problemer om vi ikke har liggende aviser fra riktig dato og kalender fra riktig år. Men det er noen år etter at beboerne har flyttet inn, slik at de har bodd seg til i huset. Huset selv har fått være med på å bestemme hvordan de har det, ikke bare hvordan de tilfeldigvis plasserte flyttelasset på innflytterdagen.<sup>108</sup>

Sett fra publikums ståsted er ikke den helt nøyaktige tidsangivelsen så viktig, men sett i relasjon til Bonythjemmet, som ble "frosset" på det tidspunkt reportasjen ble fotografert, er dette interessant. Tidsangivelsen er blant de momentene som gir disse utstillingene et ulikt metodegrunnlag.

Det finnes lite fotografisk dokumentasjon fra 1970-tallet<sup>109</sup>, men fotograferingen som ble gjort da familien flyttet ut av Moelvenhuset i 1995, viser at de fortsatt hadde en betydelig mengde med møbler og gjenstander fra 1970-årene. Rett før demonteringen av huset ble det tatt bilder av alle rommene fra flere vinkler, og disse er blitt forsøkt tolket i forhold til intervjuene. Tingene er plassert mest mulig slik familien hadde dem. Det har vært forsøkt å få en så god oversikt som mulig over de gjenstandene familien hadde i hjemmet sitt i de første årene. En del av møblene og gjenstandene er originale i den forstand at de har tilhørt familien og vært en del av livet deres i den aktuelle perioden, men de fleste møblene og objektene er samlet inn på andre måter. "Noe kommer fra museets magasiner, mye er gaver fra privatpersoner og bedrifter og en del er kjøpt inn gjennom loppemarkeder og

---

<sup>106</sup> <http://www.maihaugen.no/templates/Page.aspx?id=373> lesedato 14.11.2005.

<sup>107</sup> Tekst til omvisere ved Maihaugen: "Omvisning i Moelven "Senior" fra 1974: Forslag til vinkling." s. 5.

<sup>108</sup> E-mail fra Kåre Hosar 14.06.2007.

<sup>109</sup> Familien hadde ikke eget kamera på denne tiden, så derfor finnes lite dokumentasjon på hvordan de hadde det. Samtale med Kåre Hosar på Maihaugen 15.3.2007.

bruktforretninger.”<sup>110</sup> I arbeidet med innredningen har hovedprinsippet vært at erstatninger skulle være mest mulig like originalene i farge, materiale, form, funksjon og kvalitet.<sup>111</sup>

”Opplysninger om når gjenstandene ble kjøpt inn, hvem som kjøpte dem, hvor de er kjøpt, hvorfor akkurat den gjenstanden ble valgt ut og hvem som har laget dem er av interesse.”<sup>112</sup>

Denne informasjonen har museet primært innhentet gjennom intervjuer med den kvinnelige beboeren. Det sier seg imidlertid selv at det er begrenset hva et menneske kan huske av detaljering fra en tid som ligger om lag 20 år tilbake.

Der hvor intervjuene eller gamle fotografier har vist et møbel eller en gjenstand som er for ny, har disse blitt erstattet med tilsvarende fra 1970-tallet. ”Med bakgrunn i det familiene selv har fortalt, de originale gjenstandene og fotografiene, kan vi danne oss et helhetsinntrykk som gjør at vi kan anta at en gjenstand er en bedre erstatning enn en annen.”<sup>113</sup> Etter min mening er denne antagelsen interessant i forhold til hva utstillingen forteller oss om 1970-tallets hjeminnredning. Selv om museets refleksjoner kommer sterkt til uttrykk i utstillingen, er det ikke dermed sagt at resultatet er mindre autentisk i forhold til 1970-tallet av den grunn. ”De vanskeligste tilfellene er der hvor vi helt mangler dokumentasjon og opplysninger om hvordan det har sett ut. Her har utvalgskriteriet først og fremst vært at det ikke skal bryte med helhetsinntrykket i innredningen.”<sup>114</sup> Om dette sitatet tenker jeg at det ligger et forsøk på å fange opp smak og stil, og at de elementene var lettere å identifisere på 1970-tallet enn det ville vært i dag. På 1970-tallet var det færre ting å velge mellom i forretningene og påvirkningskildene var atskillig mer begrensede.

”En bolig på museum kan aldri bli en avstøpning av det som var, men inspirert av det opprinnelige hjemmet - tilsvarende og derfor troverdig”, hevder Hosar.<sup>115</sup> Fordi beboerne ble tvangsflyttet fra Gardermoen, var det av etiske grunner vanskelig for museets folk å komme for raskt med ønsker om å overta møbler og gjenstander. Litt tid måtte gå slik at familien fikk etablert seg på det nye stedet og lagt en vond tid bak seg. Da museet fikk forståelse for at beboerne ville kjøpe noe nytt, forhørte de seg om å få kjøpe det gamle.<sup>116</sup> Spesielt gjaldt dette hvitevarene og salongen med seksjon.

---

<sup>110</sup> Pedersen (1998): s. 75.

<sup>111</sup> Ibid, s. 77.

<sup>112</sup> Ibid, s. 71.

<sup>113</sup> Ibid, s. 79.

<sup>114</sup> Ibid.

<sup>115</sup> Samtale med Kåre Hosar på Maihaugen 15.3.2007.

<sup>116</sup> Ibid.

## Huset

Huset har en etasje med kjeller. De fire seksjonene som dette huset består av, er synlige utvendig ved at dekkbordene ved skjøtene går ned over klembordet, det horisontale bordet som dekker skjøten mot grunnmuren.<sup>117</sup> Klembordet har funksjon av å klemme asfaltlimt plate og papp til bunnsvillen.<sup>118</sup> Det var relativt nytt for denne tiden at deler av husets konstruksjon var synlig. Husets saltak er tekket med rustrød pappshingel som er mye tynnere og lettere enn tegl og betong.<sup>119</sup> Veggene har stående panel mens kledningen på husets gavltrekanter er liggende. Da huset ble tatt ned fra sitt opprinnelsessted på Gardermoen, hadde det fått en annen farge, men museet erstattet denne med den originale barkbrune beisen. Vestveggen har to store stuevinduer, såkalte panoramavinduer. Gjennom terrassedøren kommer man rett ut på en provisorisk tretrapp som går ned til hagen. Husets hovedinngang er midt på den østlige langveggen. Til denne kommer man via en strekkmetalltrapp av jern. Døren er av teak uten vinduer.

## Planløsning

Huset består av to soverom, stue, bad, toalett, kjøkken, gang og vindfang. Romfordelingen i huset har langt på vei blitt bestemt av produksjonsmetoden der våtrommene med sine rør og avløp ligger samlet inntil hverandre i den samme seksjonen (ill.22). Endeseksjonen i husets nordside består derfor av kjøkken, bad og toalett, i tillegg til at det minste soverommet er plassert der. Den neste seksjonen består av vindfang, gang og spisedelen av kjøkkenet, mens den neste seksjonen består av det største soverommet og spisekroken i stuen. I endeseksjonen mot syd ligger resten av stuen som er gjennomgående av husets kortside. Skjøtene mellom de ulike seksjonene kan ses også innvendig.

## Gang

Det faste interiøret er originalt med gulv i beige vinylbelegg, hvit vinyltapet på veggene og himling med folierte trefiberplater. Dørene er av gabonfinér. Gangen har dører inn til alle rommene samt kjellertrapp. I en liten krok har det blitt plass til en brunbeiset lav kommode med tre skuffer og en hattehylle over til oppheng for kleshengere (ill.23 og 24). Som telefonbord er det brukt et lite skap med to små skuffer og speil på veggen over. Møbleringen

---

<sup>117</sup> Hosar, årbok 98, s. 43.

<sup>118</sup> Sørby (1992): s. 97.

<sup>119</sup> Maihaugen nøkkelen til friluftsmuseet. Lillehammer 2005, s. 102.



i gangen er gjort på grunnlag av hva beboerne hadde i sin tid. En rye i blåstripete plast ligger diagonalt i rommet. Telefonen i grå termoplast fra Elektrisk byrå var Televerkets eiendom og derfor den samme i alle hjem som hadde telefon på denne tiden. Gangen er relativt romslig med plass til det aller nødvendigste. Nøkterne materialer, møbler og gjenstander uten noen spesielle kjennetegn.

## **Ungdomsrom**

På høyre hånd rett etter at man kommer inn i huset ligger det et relativt lite rom med vindu mot øst (ill.25). Det faste inventaret er originalt og identisk med materialene i gangen. Under vinduet står et trehvitt og grønnmalt skatoll med tre skuffer. Lokket til den øvre delen står åpen og danner et lite arbeidsbord. I denne er det skrudd fast en brun leselampe. Foran står en pinnestol med teaksete og sortmalte ben. På langveggen vis a vis døren står en sofabenk i beigerutete stoff med løse puter mot veggen. Denne er av typen som kan gjøres om til seng. Av interiøret ellers ser man at dette er et ungdomsrom. Det henger plakater og fotballeffekter på veggene og et ishockeyspill er stablet bort i kroken. En kassegitar ligger på sengen, og noen lilla klesplagg henger på stolen. På motsatt vegg av vinduet er det et hvitt hyllesystem med musikkanlegg.

Det som er spesielt med dette rommet er at absolutt ingen møbler eller eiendeler kommer fra husets beboere. Tenåringssønnen som bodde her da huset var nytt, hadde naturlig nok flyttet ut i 1995 da Maihaugen overtok huset. Museet har ikke intervjuet han om hvordan rommet så ut med møbler og gjenstander, derfor finnes det ingen materielle spor etter ham her. Museet besluttet derfor å totalkonstruere rommet på et generelt grunnlag, eller som Hosar uttrykker det. ”fritt komponert”.<sup>120</sup> En generell kunnskap om 1970-tallets strømninger og valg av tidstypiske gjenstander er derfor grunnlaget for hvordan dette rommet er utformet.

## **Stue**

Materialene er identiske med de andre rommene som vil si beige vinylbelegg på gulvet, hvit vinyltapet på veggene og folierte trefiberplater i himling. Mot vest er det to store thermopanevinduer på venstre side av terrassedøren og et mindre koblet vindu på høyre side. Stuen har form av en vinkel der man kommer rett inn i den delen som er spisekrok (ill.26). Spisebordet er plassert inntil veggen under vinduet. Spisestuen fra mellomkrigstiden i lyst tre

---

<sup>120</sup> Samtale med Kåre Hosar 15.3.07.

har solide dimensjoner og utskåren dekor. Fotodokumentasjon viser at familien hadde en nesten tilsvarende i sitt hjem som var arvet fra mannens foreldre (ill.27). Det som står på museet er hentet inn etter prinsippet om å bruke erstatninger som er så lik originalen som mulig.<sup>121</sup> Den består av spisebord med fire stoler, skjenk og buffét. Sofagruppen eller salongen består av en treseter, en toseter, en stol og et bord som alle har tilhørt familien i den aktuelle tiden (ill.28). Den er svært typisk for perioden og ble kjøpt inn til mange norske hjem på 1970-tallet. Den vi ser her i polstret stoff er i fargene brunt, beige og oransje som danner stripe- og rutemønster i sittedelen, mens armlenene er trukket med brun skai. Stolen er av typen som kan svinges - enten mot fjernsynet eller inn mot resten av salongen. Bordet er i mahogni med innfelte keramikkfliser i en rektangulær plate. Den tredelte seksjonen i mahogni har også vært i familiens eie og veldig tidstypisk med hyller og skap til bøker, pyntegenstander og dekketøy.

Et element i innredningen som ble førende for møblenes plassering i mange hjem på denne tiden var fjernsynet (ill.29). De fleste hjem hadde fått denne innretningen, og for at apparatet skulle kunne ses fra flere områder av stuen var plasseringen viktig. Fargefjernsyn ble introdusert i Norge i 1975, så på midten av 1970-tallet hadde denne familien bare et svart/hvitt fjernsyn. Det fargefjernsynet som står i utstillingen har tilhørt redaktøren i en Lillehammeravis som var raskt ute med å skaffe seg det siste nye innen teknologi. Utførelsen er i palisander med dør til å skyve for.

Skinnsalongen og stresslesstolen i den innerste stuekroken erstatter en eldre sofa og en lenestol som var dokumentert på fotografier (ill.30). Museet valgte heller å vise møbler som var typiske for den aktuelle tiden, fremfor å vise hva som hadde vært del av familiens utrustning.<sup>122</sup> Stresslesstolen fra Ekornes kom første gang på markedet i 1971, og ble en svært tidstypisk hvilestol som fikk sin plass foran fjernsynet i mange hjem (ill.31). Når det gjelder skinnsalongen "Ekornes Amiga" ble også denne satt inn i utstillingen fordi den var utbredt på 1970-tallet. Det går imidlertid en løpende diskusjon på museet om hvorvidt den skal tas vekk til fordel for en eldre sofa som er mer lik den familien hadde.<sup>123</sup>

Gardinene på stuens vindusvegg er de samme som hang der i 1970-årene. Det stormønstrede kunststoffet i brunnyanser henger i tre separate lengder med stores imellom som dekker vindusflaten for innsyn. Merker og hull på veggene har indikert hvor fotografier,

---

<sup>121</sup> Pedersen (1998): s. 76.

<sup>122</sup> Ibid, s. 80.

<sup>123</sup> Omvisning i Moelvenhuset og samtale med arkitekt og konservator Kjell Marius Mathisen 15.3.2007.

malerier og annet hadde hengt, og dette mønsteret har museet fulgt selv om alt som henger oppe nå er erstatninger. I seksjonen er det et utvalg av jakt- og fiskebøker som speiler interessene til mannen i huset, samt ”hvem hva hvor” bøker og serier fra ”Det Beste”. I stuekroken står det en kassegitar og et trekkspill som ble traktert av kvinnen i huset.

## **Kjøkken**

På kjøkkenet er det faste interiøret som gulv, vegger og himling tilsvarende det som er omtalt i de andre rommene med vinyl på gulv og vegger. Alt kom ferdig fra fabrikken og ble ikke oppgradert i den tiden familien bodde der. Rommet har en rektangulær form med to vinduer mot vest og ett mot nord. Mellom vinduene er en lufteluke med stor ventilasjonsflate som gir en trygg lufting uten at noe vindu står åpent. Man kommer rett inn til spiseplassen på den ene kortveggen. Kjøkkeninnredningen består av to høyskap, benker og overskap langs langveggene. Innredningen er i hvit plastlaminat med treimiterte detaljer. Komfyr og kjøleskap er brunemaljert mens oppvaskmaskinen er grønnemaljert. De fargede hvitevarene er svært tidstypiske for 70-tallet (ill.32).

Spiseplassen består av et bord med respatexplate som kan slås ut til dobbel størrelse, og to stoler med kromforniklede ben der sete og rygg er av polstret plast (ill.33). Denne typen stoler var vanlig å se fra mange leverandører på 60-tallet. I en gjennomgang av Ikeakataloger finner jeg lignende representert i årgangene fra 1963 – 1971. Etter dette er det andre typer stoler som begynner å ta over markedet. For denne familien betyr imidlertid ikke dette at de skulle ha byttet ut sine kjøkkenstoler. De handlet aldri på Ikea, så nye trender derfra hadde liten betydning for dette hjemmets utforming. De oransjemønstrede putene på stolene og to duker i samme valør utgjør fargeklattene i rommet sammen med en rød fillerye i plast. Gardinene er av den typen som har kappe på vire nede, og innramming av vinduets øvre del med kirschstang. Stoffet er i transparent terylene med et svakt rosa mønster. På kjøkkenbenken står en stor rød kjøkkenmaskin av typen Kenwood godt synlig. Videre en plastboks med oppskriftskort, en metallbrødboks dekorert med rosemalingsmønster, samt en brødrister i tidens matchende brunfarger. Et pizzafat i kurv står også fremme på benken. I skapet ses to varianter av et brunt servise. Bortsett fra den faste innredningen og hvitevarene, kommer ingen ting av det øvrige fra familien som bodde her. Møblene og detaljeringen ellers kommer fra museets egen samling, samt funn gjort av museets folk på brukt- og loppemarkeder (ill.34). Alle ukebladene som ligger utover kjøkkenbordet speiler ikke nødvendigvis hvordan beboerne hadde det, men ligger der for at publikum skal kunne se typiske blader fra denne tiden (ill.35).

## Endringer i museumshjemmet

Museet sier selv at de har måttet velge blant de tingene som har vært tilgjengelig i den tiden arbeidet med innredningen pågikk. Dette kan bety at de på et senere tidspunkt har kommet over gjenstander som egnet seg bedre og som de da har byttet ut. Et moment som er nevnt tidligere i teksten er skinnsalongen i stuen som museet vurderer å bytte ut. De ønsker en som er eldre og mer lik den som familien i sin tid flyttet inn i den innerste stuekroken da de kjøpte den nye salongen på midten av 70-tallet.<sup>124</sup> På dørene i huset finnes merker og spor etter husdyr, men ingen gjenstander som skulle tilsi dyrehold. Museet vurderer derfor å legge en pute under kjøkkenbordet tilsvarende den familien i sin tid hadde til hunden sin, og som dokumenteres på fotografier.<sup>125</sup>

Et annet moment som er viktig å tenke på i museumssammenheng er at gjenstandene brytes ned over tid, og krever at man har erstatninger å bytte ut med. En ting er den skade lyset gjør, men også publikum vil kunne være en fare for objektene i form av berøring. ”Tekstiler som gardiner, duker og klær i skapene vil bli brutt ned forholdsvis raskt, og da er det viktig at vi har liknende tekstiler lagret slik at det er mulig å skifte dem ut.”<sup>126</sup>

Når opprinnelsen og autentisiteten til de forskjellige møblene og gjenstandene blir undersøkt nærmere, så viser det seg at mye ikke stammer fra husets familie, men er hentet fra museets egen samling, loppemarkeder og bruktmarkeder.<sup>127</sup> Derfor fremstår denne boligen etter min mening mer som en utstilling basert på typiske gjenstander fra dette tiåret og ikke bare som en synliggjøring av hvordan noen har levd. Følgende sitat forteller om museets målsetting, men jeg mener det står i opposisjon til hva Moelvenhuset representerer slik det står i dag:

Boligene skal være eksempler på hvordan familier i vår tid har innredet sine hjem. Som et kulturhistorisk museum ønsker Maihaugen å vise hvordan mennesker har levd. Det er den fysiske rammen for livet som står i sentrum. En innredning basert på et utvalg av møbler og andre gjenstander som er typisk for sitt tiår, vil bli mer utstillingspreget.<sup>128</sup>

Denne innredningen er, etter min mening, nettopp et eksempel på et utvalg av tidstypiske møbler og gjenstander som danner en utstilling. Hvordan menneskene har levd synes jeg ikke vi får så stort innblikk i, både fordi sønnens ”stemme” ikke er der og fordi utstillingen er

---

<sup>124</sup> Omvisning i Moelvenhuset og samtale med arkitekt og konservator Kjell Marius Mathisen 15.3.2007.

<sup>125</sup> Samtale med Kåre Hosar 15.3.2007.

<sup>126</sup> Pedersen (1998): s. 80.

<sup>127</sup> Omvisning og samtale med arkitekt og konservator Kjell Marius Mathisen 15.3.2007.

<sup>128</sup> Pedersen (1998): s. 69.

anonymisert. Sønnen er som nevnt ikke intervjuet om hvordan han levde i huset og følgelig er det derfor heller ikke sporene etter ham vi presenteres for på museet. Nå skal det imidlertid sies at en vanlig besøkende som er inne i huset på en 15 minutters omvisning trolig vil oppfatte dette annerledes og heller fokusere på den generelle gjenkjennelsen av 1970-tallets hjeminnredning. Museet spør seg: ”Og hvordan velger vi ut møbler som kan sies å være representative for 70-, 80,- og 90-tallet? For hvem er de representative?”<sup>129</sup> Museet gir ingen konkrete svar på disse spørsmålene, og løsningene som kommer til syne på museet viser nettopp hvor vanskelig denne typen samtidsutstilling er. Som jeg har skrevet tidligere, er det på grunn av omfattende kildetilfang vanskelig å vite hvilket perspektiv man skal anlegge når man skal skrive om dette. Av samme grunn vil det også være vanskelig å lage slike utstillinger fordi et stort antall av de besøkende vil ha sin personlige oppfatning av hvordan ting var i den aktuelle perioden.

## **Gjenstander og smak**

I stuen står et trekkspill og en gitar, og på ungdomsrommet står ytterligere en gitar. Trekkspillet speiler en autentisk aktivitet i dette hjemmet fordi kvinnen i huset kunne traktere dette instrumentet. I en fortolkning og kanskje en for rask slutning, kunne man tenke at dette forteller om en aktivitet og en musikksmak som tradisjonelt er blitt sett på som mer utbredt på landet enn i byene. Kassegitaren var et vanlig instrument i mange hjem og forteller ikke noe spesifikt om musikksmaken til beboerne her. Når det gjelder gitaren som står på ungdomsrommet, er den satt der uten noen annen intensjon enn å speile en generell ungdomskultur. Som nevnt tidligere ble det aldri forsøkt å rekonstruere dette rommet på bakgrunn av fotografier eller intervjuer med sønnen i huset. Derfor kan man hevde at de symbolgjenstandene som kan betraktes her, er museets subjektive konstruksjon av 1970-tallet. Musikkanlegget og gitaren er godt synlig for publikum og underbygger den generelle visshet om at musikk var og er sterkt knyttet til ungdomskulturen, og er en viktig del av deres identitet. Vi verken ser eller hører hva slags musikk som er tenkt spilt her, men en plakate av gruppen Kiss hang på veggen i en periode.

Når det gjelder gjenstandene i seksjonen i stuen ser vi, foruten stetteglass i skapet med glassdører, vaser og mange pyntegjenstander stilt opp på rekke og rad. En gjenstand som er supplert i senere tid av museet er flamencoparet på toppen av seksjonen. Denne er satt der for

---

<sup>129</sup> Pedersen (1998): s. 69.

å indikere 1970-tallets sterke økning av charterreiser til Spania. Mange hjem hadde slike suvenirer stående som et slags statussymbol som skulle fortelle om deres reisevirksomhet. Gjenstandene i seksjonen i stuen kunne fortalt oss mye om menneskene som bodde i dette huset, men bortsett fra bøkene om jakt og fiske, "Hvem Hva Hvor" og "Det Beste", er det museets folk som har gjort utvalget. Det som kunne fortalt om identitet og habitus hos beboerne blir heller et generelt bilde av hva som sto i mange slike seksjoner i 1970-årene. Det er ingenting som tilsier at gjenstandsutvalget *ikke* stemmer med hva beboerne kunne hatt her, men seksjonen kan like gjerne ses som en indikasjon på hva som befant seg i mange hjem på denne tiden. Hosar kommenterte denne delen av teksten på følgende måte:

Gjenstandsutvalget er gjort etter den dokumentasjon vi har fra hjemmet. Men det er slett ikke lett å finne nøyaktig maken gjenstand, om man begynner å lete etter en bestemt vase eller en bestemt figur. Dog er det gjort etter vår kjennskap til familien, som både er de intervjuene vi har foretatt med dem og flere andre samtaler som ikke er skrevet ned – innledende samtaler for å bli kjent med hverandre. Det er dog det vi kan kalle "kvalifisert gjetning".<sup>130</sup>

Museet som ønsker å anonymisere beboerne i formidlingen, har ingen grunn til å forsvare utvalget slik jeg ser det, men da er det heller ingen grunn til at publikum skal ledes til å danne seg et bilde av menneskene som bodde her. Det kan de lett komme til å gjøre ved et besøk i huset, om omviseren ikke er tydelig nok på at dette er like mye en konstruksjon fra museets side som et tidligere hjem. Jeg har muligens ikke undersøkt grundig nok hvordan formidlingen arter seg, men mitt syn er at mange metoder ved en slik utstilling og presentasjon kan være like bra – bare man er tydelig på hva som er blitt gjort. Samtidig skal man kanskje heller ikke frata publikum illusjoner som kan gjøre museumsbesøket mer levende? I den senere tiden har Maihaugen forsøkt å levendegjøre husene ytterligere ved at publikum blir møtt med to eller tre rollespillere i husene.<sup>131</sup>

På bordet står en bukett nelliker og en tv-kanne i brun plast med blomstermotiver. Det er dekket på med kaffeservise i brunnyanser og grønne drikkeglass. Ukebladet Hjemmet ligger på bordet. Ved siden av seksjonen henger et brodert hestebilde og til sammen i stuen er det ikke mindre enn elleve broderte pynteputer i korssting. Når man vet at museets folk har supplert utstillingen er det vanskelig å snakke om beboernes identitet, men på et generelt grunnlag kan man likevel se på identitet i forhold til hva som presenteres. Det er interessant å lese hva etnologen Eva Londos skriver om tekstiler utført av kvinner: "Att kunna framvisa,

---

<sup>130</sup> E-mail fra Kåre Hosar 14.06.2007.

<sup>131</sup> Rentzhog, Sten (2007): *Friluftsmuseerna En skandinavisk idé erövrar världen*. Stockholm: Carlssons, s.329.

eller i varje fall hänvisa till ett vilande handarbete är dessutom en säker markering av kvinnlighet.”<sup>132</sup> Hun viser videre til kunsthistorikeren Rozika Parker som har studert kvinnelig broderi ut i fra et maktperspektiv der det tolkes som symbol for passivitet og underkastelse, men også som et medium for kvinnefellesskap og en mulighet til å tilfredsstille kunstneriske uttrykksbehov.<sup>133</sup> Stuen i Moelvenhuset speiler en håndarbeidsinteresse ut over det vanlige, men fordi museet har gjort egne suppleringer, er det vanskelig å relatere Parkers syn direkte til de tidligere beboerne. Det man imidlertid kan kaste et blikk på er hvorvidt de elleve broderte putene kan si noe i forhold til den økende kvinnebevisstgjøringen som kom på 1970-tallet. Om man ser broderiene som symbol på passivitet og underkastelse som Parker gjør, vil dette stå i opposisjon til 1970-årenes kjønnskamp og kvinnefrigjøring. Uansett hvor mye tolkning man velger å legge inn i utstillingen, er det få ting her som peker fremover mot en ny tid.

For å gjøre et ytterligere poeng ut av putene som består av fargerike stiliserte mønstre, er det fristende å relatere dem til hva arkitekturteoretiker Norberg-Schulz viser til, nemlig at våre forfedre dekorerte sine stuer med rosemaling, for å holde forestillingen om sommer og fruktbarhet levende gjennom en lang vinter.<sup>134</sup> Kanskje er disse putene i ulike mønstre og farger et underbevisst forsøk på å holde sommeren levende i et ellers mørkt interiør med begrenset lysinnfall. Til sammenligning er Bonythjemmets stue av en annen karakter der lyset får lettere tilgang til rommet på grunn av store hvite vegger og gardiner som ikke stenger dagslyset ute. Man kan tenke at det er av samme grunn dette rommet ikke har så mange fargeinnslag.

Arkitekten Christian Norberg-Schulz beskriver hjemmet som en ramme for livets aktiviteter, og det er nærliggende å spore aktiviteter som kan ha vært i dette hjemmet. Sporene er imidlertid vage og vil derfor i altfor stor grad bli basert på antagelser som ikke nødvendigvis stemmer med de opprinnelige beboerne. Det man dog *kan* gjøre, er å tolke på grunnlag av hva man blir presentert for i utstillingen, og det er her jeg mener noe av svakheten og styrken ligger – nemlig at publikum kan gjøre sine egne tanker og tolkninger på grunnlag av hva som ses, og ikke på grunnlag av hva som var realiteten i den tiden boligen sto på Gardermoen. Kåre Hosar skriver:

---

<sup>132</sup> Londos, Eva (1993): *Uppåt väggarna i svenska hem En etnologisk studie av bildbruk*. Stockholm: Carlsson Bokforlag, s. 229.

<sup>133</sup> Ibid

<sup>134</sup> Norberg-Schulz, Christian (1978): *Mellom jord og himmel*. Oslo: Universitetsforlaget, s. 87.

Arbeidet med å gjenskape et hjem 20 år senere er ganske innviklet. Å få det korrekt ned i minste detalj er simpelthen umulig. De rette tingene finnes ikke lenger. Og menneskene som bodde det husker ikke. Selv om det hadde vært grundig fotografert hadde det ikke vært mulig å få det helt riktig. Man må alltid gjøre et valg.<sup>135</sup>

Dette er etter min mening en helt plausibel begrunnelse som burde kommet mye tydeligere frem i utstillingen. Gjennom arbeidet med denne oppgaven har jeg fått en bevissthet om at de fleste metoder kan brukes i formidlingen av samtidens bolig, men det må komme tydelig frem hva som er blitt gjort. Premissene for utstillingene bør komme tydelig frem til publikum, selv om det selvfølgelig er stor forskjell på deres refleksjonsnivå.

---

<sup>135</sup> E-mail fra Kåre Hosar 14.06.2007.



## Kapittel 4 – Typisk for 1970-tallets interiørdesign og hjeminnredning?

Dette kapittelet har til hensikt å studere noen tendenser innen interiørdesign og hjeminnredning som gjorde seg gjeldene på 1970-tallet og slutten av 1960-tallet. Jeg vil se etter stil- og smaksretninger som var typiske for denne tiden, og se om de kan gjenfinnes i de to utstilte boligene.

### Hjeminnredning versus interiørdesign

I de to museumsutstillingene jeg har valgt ut, er det primært 1970-tallet som formidles. Dette utelukker imidlertid ikke at også ting fra tidligere tider presenteres. De som har bodd i de respektive hjemmene har naturlig nok også arvet eldre ting eller anskaffet seg gjenstander før 1970, men ting som kom til etter dette tiåret skal i prinsippet ikke kunne ses i utstillingene. På grunn av boligens opprinnelige beliggenhet, er det naturlig å anta at det vi ser viser en viss regional forskjell på grunn av ulik tilgjengelighet av møbler og gjenstander. Moelvenhuset som lå på Gardermoen ble ansett for å være ”på landet” i 1970-årene, mens Bonythjemmet lå i Oslo sentrum. Tilbudet av møbel- og utstyrsforretninger i nærheten av bostedet var derfor ulikt for de to familiene. En ting er tilgjengelighet av gjenstander, en annen ting er tilgjengelighet av impulser. Som interiørarkitekter leste beboerne i Bonythjemmet både fagstoff og interiørmagasiner fra utlandet, samt Nye Bonytt som var nesten alene på markedet for interiørblader i Norge på 1970-tallet. En annen viktig kilde var Ikeakatalogen som lå til grunn for både inspirasjon og innkjøp. Familien på Gardermoen fikk sine impulser stort sett gjennom ukeblader og møbelkataloger fra lokale forhandlere. Derfor fremstår deres bolig med en blanding av møbler og gjenstander som var tilgjengelig lokalt, fremfor å være et bevisst gjennomtenkt interiør. Deler av inventaret var også ting de hadde arvet eller som ble anskaffet før innflyttingen i 1974. På Ikea hadde de vært en gang *uten* å handle noe, mens beboerne av Bonythjemmet hadde en betydelig mengde produkter fra dette varehuset.

Bonythjemmet lå opprinnelig i en gammel bygård fra 1865. Boligens to beboere pusset egenhendig opp den nedslitte leiligheten over en treårsperiode fra 1976-79. Som nyutdannede interiørarkitekter hadde de et faglig perspektiv på formgivingen av denne leiligheten. Løsninger og gjenstander bærer preg av en estetisk interesse for hvordan et interiør kan designes etter behov og smak. Hvert rom har sin enhetlige stil som i 1979 fremsto som svært moderne.

## Smakskulturer

Sosiolog Kjetil Rolness skriver i sin bok *Med smak skal hjemmet bygges* at: ”Slik kan altså hjeminnredningen betraktes som et stridsfelt mellom tre smakskulturer – den intellektuelle, den borgerlige og den folkelige, alle godt etablert ved inngangen til sekstiårene.”<sup>136</sup>

Grunnlagsmaterialet for min studie er to ulike boliger med forskjellig opprinnelsessted. Om man ønsker å finne en fellesnevner hos beboerne, synes det i første omgang kun å være at de alle befant seg i 30- og 40-årene da de flyttet inn i sine respektive boliger. Dette forteller at majoriteten av ting de har kjøpt i fellesskap trolig ikke er særlig eldre enn tjue år. At beboerne befant seg i noenlunde samme aldersgruppe ved innflyttingen kan gi oss antagelser om at smaken deres hadde et visst sammenfall - eller det kan gjøre det enklere å oppdage forskjeller. Med en forutsetning om at utstillingene speiler smaken til de beboerne som har vært knyttet til boligene er det mulig å gjøre interessante tolkninger, og se om de passer inn i Rolness sin kategorisering.

Det er nærliggende å støtte seg til sosiologen Pierre Bourdieu sitt verk om distinksjonen på grunnlag av *habitus*. Dette begrepet knytter seg til hva vi tror er en fri vilje. ”Bourdieuets livsprosjekt ble å vise at den mest vitenskapelige sannheten, det skjønneste kunstverket, den mest sjenerøse handlingen og den tilsynelatende mest private smaken alltid er vevd inn i sosiale maktforhold – og tjener disse.”<sup>137</sup> Habitus styrer smaken og er resultat av sosial bakgrunn og utdanning – den formes over tid. Hjemmets utforming kan til en viss grad vise ulike befolkningsgruppers habitus ved å bli gjenstand for sosial markering. Begrepet *kulturell kapital* ble også introdusert av Bourdieu som en beskrivelse av hvordan ulik grad av utdanning og følgelig dannelse gjør folk forskjellige. Han peker først og fremst på at det er utdannelsen innen de humanistiske fagene, eller mangel på sådan, som skaper distinksjon - et skille mellom ”oss som kan det der” og ”de andre”.<sup>138</sup> Identitet og habitus er beslektede begreper som må nyanseres noe. Det første forteller primært om hvordan en person oppfatter seg selv, mens det andre sier mer om hvordan personen blir oppfattet av andre. Hva finner jeg som kan relateres til beboernes identitet og habitus i disse to utstilte boligene? Disse normene er vanskelige å identifisere, men berøres etter min mening også av hva som diskuteres i kapittel 5 om hvordan hjemmet representerer livets aktiviteter, identitet og forhold til tingene,

---

<sup>136</sup> Rolness, Kjetil (1995): *Med smak skal hjemmet bygges*. Oslo: H. Aschehoug & Co, s. 173.

<sup>137</sup> Jakobsen, Kjetil (2002): ”Innledende essay”. I: *Distinksjonen av Pierre Bourdieu. De norske Bokklubbene*, s. 19.

<sup>138</sup> Kjørup, Søren (1996): *Menneskevidenskabene*, Fredriksberg C: Roskilde Universitetsforlag, s. 75.

og som en sosial markør av hvem man ønsker å vise seg som. Ulike grupper har ulik smak, og målet mitt er ikke å finne frem til god eller dårlig smak, men heller se etter hvilke faktorer som gjør at disse boligene fra 1970-tallet fremstår så ulikt som de gjør. Dette diskuterer jeg flere steder i oppgaven.

## Produktdesign og materiell kultur

Strømningene i tiden var mangfoldige, og tilgangen på stadig flere produkter til boligen resulterte i store variasjoner. Distinksjonen mellom design og hva som kommer inn under materiell kultur er ikke alltid like åpenbar. Muligens kan Linda Rampells designteorier hjelpe til å avklare noe når hun sier at designens estetikk er tanker satt i system og som oppretter grenser for å bevare seg selv.<sup>139</sup> ”Som produkt och producent uppenbarar designen ett förflutet och ett närvarande, den säger hur människor ska leva sina liv, eller ifrågasätter hur livet levs och tillvaron beter seg.”<sup>140</sup> Om jeg forstår henne rett så mener hun at design er noe som kan fortelle om og gi forståelse for en kultur og en tid. Hun sier videre; ”Jag köper ett objekt och detta objekt är ett tecken, och blir ett emblem för min identitet.”<sup>141</sup> Hun mener at designobjektet blir koblet til subjektet som en sosial distinksjon, en smaksmarkør. Slik jeg oppfatter både Bourdieu og Rampell, så er det graden av refleksjon bak frembringelsen og bruken av et produkt som avgjør hvilken status det får.

Om man tenker på den tiden som har gått siden 1970-tallet, er det klart at det vi ser i dag av identitetskaping knyttet til designobjekter er mye mer utbredt. De som var opptatt av design på 1970-tallet hadde ofte en kunnskap på grunnlag av sin profesjon. Beboerne av Bonyttthjemmet, som begge var interiørarkitekter, hadde derfor større produktkunnskap enn folk flest. Et slikt mønster finner vi fortsatt, men interessen, kunnskapen og produktene er blitt mye mer tilgjengelig for alle. Begrepet design brukes i dag ofte som et moteord som vektlegger det estetiske innholdet. I markedsføringssammenheng ser vi det ofte brukt nærmest som et stilbegrep på 1990-tallsprodukter.<sup>142</sup> Design som begrep beskriver ikke lenger så spesifikt hva som omtales, men er blitt en mer generell betegnelse på veldig mye. For å nyansere dette vil jeg gjengi Erlend G. Høyerstens definisjon av design: ... ”en kreativ og estetisk utførelse av bruksobjekter som er intendert for seriefremstilling (altså fremstilt i et

---

<sup>139</sup> Rampell, Linda(2003): *Designatlas en resa genom designteori*. Stockholm: Gabor Palotai Publisher, s. 9.

<sup>140</sup> Ibid

<sup>141</sup> Ibid

<sup>142</sup> Romsås, Jan , forelesning 4.4.2006, KUN2200 Designhistorie, UiO.

*antall større enn en*).<sup>143</sup> For å kunne skille design fra kunsthåndverk med unikt preg, sier han videre på samme sted at den praktiske seriefremstillingen av objekter eksisterer uavhengig av det menneskelige håndverks ekspressive utførelse. ”Design er en aktivitet som søker original utførelse og unngår kopiering. Estetisk ”originalitet” er et svært viktig kjennetegn for design som skiller aktiviteten fra ren reproduksjon av allerede eksisterende gjenstander.”<sup>144</sup> Denne definisjonen er klargjørende med tanke på å trekke frem ting i/ved utstillingene.

I Bonythjemmet er det noen designgjenstander som kan legges inn under denne definisjonen, men det er selve designen av rommenes interiør som gjør leiligheten estetisk original. Dette er ingen reproduksjon av noe vi har sett før, i motsetning til i Moelvenhuset der valg av gjenstander og sammenstillingen av dem gir en sterkere gjenkjennelse av et hjem med en mer allmenn karakter. Kombinasjonen av gammelt og helt nytt i Bonythjemmet vitner om en selvstendig dristighet, og ikke minst en bevisst holdning til de valgene som er gjort. De har uttalt i forbindelse med utstillingen at: ”Vi ønsket en stil i skjæringspunktet mellom røffhet og minimalisme – etter vårt eget hode.”<sup>145</sup> Dette utsagnet viser til et mål de hadde for innredningen, og som jeg ikke finner tilsvarende til når det gjelder beboerne av Moelvenhuset. Det må imidlertid nevnes at dette utsagnet kommer fra den reviderte utstillingsteksten, og er neppe den beskrivelsen de ville brukt i 1979. Noen lignende uttalelse finnes ikke i reportasjen i Nye Bonytt.

Forskjellig bruk av, og relasjon til fortiden er styrt av informantenes habitus. Dette kommer frem i en hovedfagsoppgave som tar for seg unge hjem.<sup>146</sup> Der vises det til Bourdieu som nettopp beskriver hvordan smak er forskjellig innenfor forskjellige grupperinger i samfunnet, og som kommer til uttrykk i form av ulike preferanser i forhold til billedkunst, musikk, mat, møbler og gjenstander. Den enkeltes valg på disse områdene oppleves som frie valg, men Bourdieu viser hvilken systematikk det likevel er i disse valgene. I denne systematikken finnes for eksempel holdninger til å ta vare på eldre gjenstander, selv i et samfunn som overstrømmes av interiørtrender og møbelkataloger.<sup>147</sup>

---

<sup>143</sup> Høyersten, Erlend G. (2000): ”Radikal design”. I: *Kunst og industri i det 20. århundret*. Jorunn Haakestad (red.). Oslo: Faktum Orfeus Forlagene, s. 12.

<sup>144</sup> Ibid

<sup>145</sup> Hentet fra revidert tekst i forbindelse med utstillingen. Mottatt fra Morten Bing 23.5.2007.

<sup>146</sup> Kristiansen, Sverre (2005): *De nære ting. En etnologisk studie av unge hjem*. Masteroppgave i kulturhistorie ved Universitetet i Oslo, s.47.

<sup>147</sup> Ibid.

I Bonythjemmet kan 1700-tallsskatollet symbolisere beboernes holdning til den historiske verdien av et møbel av denne typen. Samtidig speiler måten nytt og gammelt er blandet på, at beboerne har gjort bevisste valg i forhold til å designe et helt interiør. Både stålørsmøblene og bord og stoler i plast, står i en tydelig kontrast til dette skatollet sammen med en lutet pinnestol. Rommet bærer preg av klare valg av to ytterligheter – få ting midt imellom har fått plass her. Etter min mening bærer ikke Moelvenhuset preg av det samme bevisste valget av møbler og gjenstander. Her har en arvet spisestue fra mellomkrigstiden fått sin plass, en stål lampe fra 50-tallet og ulik detaljering av forskjellig årgang.

Når sosiologen Pierre Bourdieu skriver om ”varianter av dominerende smak” viser han til hva som skiller to ”kulturer” i etnologisk forstand når det gjelder for eksempel litteratur:

På den ene siden finner vi lesning i sin alminnelighet, og spesielt lesning av dikt, filosofiske essays og bøker om politikk, av *Le Monde* og litterære og kunstneriske (som regel radikale) tidsskrifter. På den andre siden finner vi jakt og veddeløp, og, når det overhodet leses, er det gjerne bøker om historie, aviser som *France-Soir* eller *L'Aurore*, og tidsskrifter som *Auto-Journal* eller *Lecture pour Tous*.<sup>148</sup>

I en gjennomgang av bøker og tidsskrifter i Bonythjemmet er det flere spor som fører til den første gruppen i form av kunstbøker med titler som: *Erotic Art of the Masters*, som for øvrig Tove Kvalstad leser i på ett av bildene i reportasjen fra 1979, *Anatomy for the Artist*, *Verdenskunstens historie*, *Vår gamle folkekunst*, *Decorative Art and Modern Interiors 1975/6*, *Interiors for today*, *Dali by Dali*, og *Encyclopaedia of Architecture*. En stabel med medlemsbladet *Fortidsvern* fra Fortidsminneforeningen og *architectur & wohnen* ligger lett tilgjengelig i hyller på soverommet. Dagbladet som var en relativt radikal avis på 1970-tallet ligger fremme flere steder i leiligheten. Om man tenker bøker som del av interiøret, vil dette utvalget kunne sette beboerne inn i Rolness sin kategori av intellektuelle. I Moelvenhuset finnes flest spor som kan relateres til Bourdieu sin andre gruppe der bøker om jakt og fiske har en sentral plass ved siden av mange ukeblader. Kategorien av folkelige er mest nærliggende her.

## Symbol- og nøkkelgjenstander

*Nøkkel-* og *symbolgjenstander* er begge begreper som omhandler en gjenstands betydning i en gitt sammenheng. Enkelte ting i boligene kan betraktes som symbol- eller nøkkelgjenstander

---

<sup>148</sup> Bourdieu, Pierre (1979): *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Editions de Minuit. (No.red.utg.1995: *Distinksjonen: en sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax.) (2002)s. 84.

som avspeiler og underbygger en identitet man har eller ønsker å fremstå med overfor andre. ”En nøkkelgjenstand med symbolsk karakter oppfyller ikke nødvendigvis et viktig praktisk behov, men har stor kommunikativ betydning ved å signalisere velstand, smak, kulturell eller sosial tilhørighet.”<sup>149</sup> Ved å tenke i disse baner blir det naturlig å erkjenne og gjenoppdage tingene som spor av menneskelig liv og handling. Vi lar enten tingene og deres historie tale til oss og fortelle noe, eller vi kan følge resonnementet til professor i idéhistorie Trond Berg Eriksen som uttalte, i forbindelse med et fagmøte i 1994 om vern av bygninger på rot og på friluftsmuseer, at:

I prinsippet er det nemlig ikke gjenstandene som har en historie. Det er bare mennesker som kan ha og konservere en historie. Når vi i metaforisk mening sier at ”gjenstandene taler til oss fra fortiden”, er det alltid vi som taler, med oss selv, gjennom gjenstandene som medier. I samme grad som vi kan buktale våre drømmer og illusjoner gjennom dem, i samme grad taler de om vår selvvalgte og egenproduserte fortid.<sup>150</sup>

Egentlig er det ingen motsetning her, men heller nyanser av vektlegging basert på ulik forforståelse og tolkning av uttrykk. Selv om gjenstandene ikke har noen historie, speiler de likevel den historien vi velger å legge i vår tolkning. Dette er interessant i forhold til at noen av gjenstandene i utstillingene er autentiske i den forstand at de har tilhørt hjemmet, mens andre gjenstander igjen er erstatninger funnet av museets folk basert på ”kvalitative gjetninger”<sup>151</sup> om hvordan det kan ha vært. Vi som betrakter utstillingene lar disse gjenstandene tale til oss på ulikt vis basert på vår individuelle forforståelse og kunnskap.

## Nye Bonytt som formidler

Nye Bonytt var tidlig ute med å vise interesse for og omtale interiørarkitektenes virksomhet. I Byggekunst, som var arkitektenes tidsskrift, viste de liten interesse for denne virksomheten, og sjelden kunne man finne navnet på interiørarkitekter som hadde tegnet møbler og stått for innredningen av de nye, store husene som ble presentert her.<sup>152</sup> Nye Bonytt hadde lenge vært et talerør for Scandinavian Design, med en intensjon om å oppdra folk med god og funksjonalistisk smak. Redaktør Arne Remlov gjorde interiørarkitektur til et kjent begrep. ”Ved siden av sine faglige artikler om arkitektur, innredning og møbeldesign fra hjemlige og

---

<sup>149</sup> Bing, Morten (2001): s. 5.

<sup>150</sup> Berg Eriksen (1994): ”Kan fortiden bevares?” I: *Rapport fra Forum for Friluftsmuseer* 5. og 6. september 1994 Norsk Folkemuseum, s. 12.

<sup>151</sup> ”kvalitativ gjetning” er et begrep Kåre Hosar bruker i omtalen av Moelvenhuset.

<sup>152</sup> Aas, Anne Lise (1995): ”Hjemmefra og ut i verden.” I: *Rom og møbler gjennom 50 år*. Anne Lise Aas (red.). Oslo: Norske interiørarkitekters og møbeldesigneres landsforening 1945 – 1995, s. 11.

særlig nordiske arenaer, utfoldet han seg i kritiske, ofte skarpe vurderinger av kollegers arbeider og tendenser i tidens boligbygging.”<sup>153</sup>

Det mer enn 50 år gamle begrepet Scandinavian Design har tradisjonelt blitt forbundet med enkle, ukompliserte former, funksjonalitet og et demokratisk budskap. Det ble knyttet til utviklingen av modernismen på 1950- og 60-tallet og presentert på mange utstillinger, handelsmesser og i publikasjoner.<sup>154</sup> I prinsippet eksisterer begrepet fortsatt som en oppfattelse av hva skandinavisk design er den dag i dag, men mot slutten av 1960-tallet sto denne tradisjonelle møbelproduksjonen overfor en avløsning. En ny generasjon søkte etter nye verdier og smaksidealer.<sup>155</sup> Dette kommer til uttrykk i en gjennomgang av årgangene av Nye Bonytt som viser et klart skifte i stil og innhold, og Scandinavian Design begynte ”å fortone seg som en snusfornuftens og tekkelighetens tvangstrøye”.<sup>156</sup> Fra slutten av 1960-tallet ble det derfor vanskelige tider for mange av forretningene som hadde spesialisert seg på møbler av denne typen, og flere måtte innstille. I forbindelse med et redaktørskifte i Nye Bonytt begynte man å se den nye dreiningen, og det som av noen kunne oppfattes som belæringer om rett og galt, ble erstattet med stoff som ga uforpliktende ideer og forslag. En lesergruppe fant da veien til magasinet som de syntes var blitt mer interessant for dem. Formen skulle nå følge *fantasien*. Det var lov å skape stemning og atmosfære uten å la seg hemme av brukbarhetens diktat.”<sup>157</sup> Reportasjene viste folks hjem, forslag til løsninger og ulike produktpresentasjoner. Dette er en viktig kilde som speiler mye av denne tidens interiørtrender. Det som imidlertid ikke kommer så godt frem er hvordan gjennomsnittet av befolkningen hadde det hjemme. Det var de med spesiell interesse for innredning av boligen som ble presentert i Nye Bonytt, de andre ser vi ikke så mye til her. For å finne ut hvordan ”de andre” lot smaken komme til syne i hjemmene sine, må man søke i andre kilder som ukeblader, møbelkataloger, private bilder og folks hukommelse. Nye Bonytt og Ikea katalogene er de kildene som tydeligst speiler 1970-tallets strømninger innen design knyttet til interiøret.

---

<sup>153</sup> Getz, Ranveig (1995): ”Aktiv virksomhet”. I: *Rom og møbler gjennom 50 år*. Anne Lise Aas (red.). Oslo: Norske interiørarkitekters og møbeldesigneres landsforening 1945 – 1995, s. 40.

<sup>154</sup> Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design (2006): Utstillingsomtale til ”Scandinavian Design beyond the Myth” på Kunstindustrimuseet i Oslo 18.03 – 13.8.2006.

<sup>155</sup> Høisæther, Ole Rikard (2005): *Design på norsk*. Oslo: Damm & sønn, s. 200.

<sup>156</sup> Rolness, Kjetil (1995): *Med smak skal hjemmet bygges*. Oslo: H. Aschehoug & Co, s. 184.

<sup>157</sup> Ibid, s. 187.

## Ikea

Ikea kom til Norge allerede i 1963, og etablerte seg senere i nye lokaler på Slependen utenfor Oslo i 1976. Rimelige møbler som kunne flatpakkes og monteres av forbrukeren selv ble raskt veldig populære. Alt lå til rette for en salgssuksess i kombinasjonen av logistikk, utstilling, butikk, lager, flate pakker og lett atkomst med privatbil. Folk kunne selv hente ut varene for deretter å reise hjem og foreta monteringen ved hjelp av en unbrakonøkkel.<sup>158</sup> Ikea reklamerte for stort utvalg, lave priser og god kvalitet. De første katalogene som kom var små og beskjedne. I 1970 kom en litt større utgave, og i 1976 kom den formen vi kjenner i dag. ”De unge og de politisk venstreorienterte, de med ”mer smak enn penger” og som før hadde valgt den robuste furustilen, valgte nå IKEA-furu for å skape de ”riktige”, upretensiøse omgivelsene.”<sup>159</sup> I en gjennomgang av katalogene ser man at det først er fra midten av 1970-tallet at furumaterialet begynner å dominere utvalget av spisestuer og salonger (Ill.36). Noe av det som overrasket meg da jeg gikk igjennom katalogene fra 1960 og 1970-tallet, var at det allerede i 1968 ble presentert en stol som ligner mye på den som skulle komme fra Eknor i 1971 – nemlig ”Stressless”. Ikea sin stol var uten armlener og het ”Mila” og ble beskrevet med ”naturlig hvile for hele kroppen” (37). Den kunne fås med fotskammel og etter hvert i ulike farger som grønt, brunt, hvitt, rødt og sort. Det er fristende å se denne stolen i relasjon til Eknorfabrikkenes kommersielle suksess.

## Stressless og andre måter å sitte og ligge på

Godstolen ble et stadig mer aktuelt tema, etter hvert som TV-kulturen bredte seg i norske stuer. Bekjempelse av de fete, dype og skintrukne avstressingsmøblene ble for mange interiørarkitekter en fanesak.<sup>160</sup> Bekjempelsen rettet seg primært mot stolen ”Stressless” som har fått mye negativ omtale siden den først ble introdusert på det norske markedet i 1971 (ill.38). I første nummer av Bonytt i 2007 kan man se tilbake ved å lese en artikkel om denne stolen under overskriften: ”Hva er det med stressless?” Der står det:

---

<sup>158</sup> Anker, Nils (2005): ”Fra borgerskapets vareplass til massekultur.”: I: *Hundre års nasjonsbygging. Arkitektur og samfunn 1905-2005*. Ulf Grønvald (red.)(2005): Oslo: Pax Forlag, s. 184.

<sup>159</sup> Bergan og Dysthe (2003): s.196.

<sup>160</sup> Christiansen, Solveig Lønne (1995): ”Bo og bolig”. I: *Rom og møbler gjennom 50 år*. Anne Lise Aas (red.). Oslo: Norske interiørarkitekters og møbeldesigneres landsforening 1945 – 1995, s. 29.



For selv om stolens utseende har appell i de tusen hjem, er den aldri blitt anerkjent som et vakkert møbel av designere og interiørarkitekter. Og interiørpressen er kjemisk rensket for Stressless. Arve Ekornes, direktør for produktutvikling i firmaet er klar over stigmaet. – Kritikken har utspring i fagmiljøets snevre oppfatning av god design. Det føles urettferdig ikke å ha mottatt noen designutmærkelser i Norge, men dette er ikke noe problem for oss. Vi fokuserer på salg, og da er forbrukerens smak viktigst.<sup>161</sup>

Denne stolen er et godt eksempel på hva som ble vanlig i mange hjem med en allmenn og folkelig karakter, mens andre har brukt stolen som eksempel på hva de *ikke* ønsket. For mange forbrukere ble ”Stressless” den første virkelige tv-stolen. ”Her kunne man legge seg bakover og hvile, ha det komfortabelt foran fjernsynet og svinge seg rundt til kaffebordet med en lett fotbevegelse.”<sup>162</sup> Stolen ble en salgssuksess, og i 1980 hadde Stressless-serien gitt Ekornes fabrikk en omsetning 100 millioner.<sup>163</sup> Denne typen stol ble plassert i Moelvenhuset fordi den hadde så stor utbredelse på 1970-tallet. Til tross for at familien som hadde bodd der *ikke* eide en slik, valgte museet likevel å la den få en sentral plass foran fjernsynet. Dette er et interessant grep i forhold til problematikken rundt objektenes autenticitet som jeg kommer mer tilbake til i kapittel 6.

Som nevnt skulle det ifølge Rolness allerede ved inngangen til sekstiårene være tre smakskulturer. Den intellektuelle, den borgerlige og den folkelige, eller som han skriver et annet sted: de intellektuelle, de finborgerlige og de alminnelige.<sup>164</sup> Jeg finner det imidlertid vanskelig å være så kategorisk. Det går an å se noen hovedretninger som kan struktureres i hver sin smakskultur, men det blir noe unyansert. Likevel velger jeg å følge denne kategoriseringen videre for å se om det passer til funnene. Når man skal forsøke å danne seg et smaksbilde av hva de såkalt borgerlige, folkelige, finborgerlige og alminnelige foretrakk, er det lett å tenke på en stor del av de salongene som kom på denne tiden og som kan beskrives på følgende måte:

Polstringen svulmet opp, la seg over hele møbelet, under velur, ullstoffer med svære striper eller skinn med knapper og stikninger. Bare fargene – brunt, beige, grått, mørkegrønt – var nok til å gi designeliten åndenød. Den kommersielle delen av møbelbransjen begynte bokstavelig talt å sy puter under armene på et folk som ifølge kulturelt ansvarlige møbelfolk heller hadde trengt å bli holdt i ørene.<sup>165</sup>

Denne beskrivelsen gir etter min mening assosiasjoner til 3+2+1 salongen som er representert i Moelvenhuset, og som ble kjøpt av familien etter innflyttingen på 1970-tallet. Den minner

---

<sup>161</sup> Hart, Niklas (2007): ”Hva er det med stressless?”. I: *Bonytt nr 1*. Oslo: Hjemmet Mortensen, s. 74.

<sup>162</sup> [www.ekornes.com](http://www.ekornes.com) Under historie, lesedato: 2.8.2006.

<sup>163</sup> Ibid

<sup>164</sup> Rolness, Kjetil (1995): *Med smak skal hjemmet bygges*. Oslo: H. Aschehoug & Co, s. 200.

<sup>165</sup> Ibid, s. 180.

mye om andre salonger som også kom på denne tiden, men som også kunne være noe spinklere i utførelsen (ill.39). Sittegruppene fra dette tiåret besto også i stor grad av myke og ergonomiske sitteinnretninger som kunne deles opp eller settes sammen i ulike kombinasjoner (ill. 40). Slik kunne møblene lett flyttes rundt på etter behov. Dette prinsippet kommer godt frem i møbleringen av Bonytthjemmet der de sorte stålrørstolene ”Pix” og ”Revolt”, som ikke har armlener, enten kan stå enkeltvis eller settes sammen til sofaer av ulik størrelse. Som et eksperiment kan man tenke seg at disse stolene i Bonytthjemmet (ill.13) ble byttet ut med den polstrede 3+2+1 salongen fra Moelvenhuset (ill.28), og omvendt at ”Pix” og ”Revolt” fikk sin plass foran seksjonen der salongen hadde stått. Dette visuelle tankeeksperimentet viser at de to utstillingene er svært ulike i sin representasjon av 1970-tallets strømninger. De speiler nærmest to ytterligheter der Bonytthjemmet er skapt av interiørarkitekter og deres profesjonelle tilnærming til interiørdesign, mens Moelvenhuset representerer den folkelige smaken relatert til vanlige beboere. Samtidig er utstillingen bearbeidet og supplert med museets profesjonelle tilnærming til 1970-tallet.

Det praktiske, flerfunksjonelle og hva folk selv kunne lage etter arbeidstegninger synes sterkere vektlagt i Nye Bonytt og bøker om interiør i 1970-årene enn det som hadde vært vanlig tidligere. For den gruppen Rolness kaller de intellektuelle, og som på denne tiden kunne være 68-generasjonen, falt denne typen møblering i smak (ill.41). De ønsket en mer alternativ måte å møblere på som ikke skulle være så kostbar. Det beste eksempelet på denne tankegangen ser vi Bonytthjemmets ”daybed” der en krok av kjøkkenet er gjort om til en kombinert gjesteseng og rom for avkopling. Den består av en selvsnekret tilpasset kasse, med skumgummimadrass og løse puter. Jeg velger å lese denne som en symbolgenstand som forteller om disse menneskenes levesett og svar på en konkret problemstilling som de hadde. Den tradisjonelle store sofaen i stuen ble valgt bort til fordel for lette stoler som kunne settes sammen etter behov. Derfor ble mangel på sofa og gjesterom løst ved å bygge en ”daybed” i en krok på kjøkkenet som både kunne være for overnattingsgjester, hvile og oppholdsrom ved uformelle sammenkomster. Kjøkkenet hadde ikke plass til langbord, noe som på denne tiden begynte å bli vanligere igjen med de typiske allrommene som beskrives i kapittel 5.

Når det gjelder utradisjonelle måter å sitte eller ligge på er det nærliggende å nevne den danske arkitekten og designeren Verner Panton. I sitt forsøk på å frigjøre seg fra de vanlige måtene å tenke møbler på, tegnet han sitteskulpturen ”Living Tower” og bolandskapet

”Visiona II” (ill.42)<sup>166</sup> som var utformet som en bølgende, skulpturell hule.<sup>167</sup> En ”daybed” kan ha vært inspirert av Pantons tanker som viste seg på begynnelsen av 1970-tallet (ill.43).

## Plast og ny form

Gjennombruddet for plasten hadde kommet allerede på 1950-tallet, og var et materiale som ble sett på som like praktisk som den var dekorativ. ”Plasten flasset ikke maling som treverk, rustet ikke som metall, gikk ikke i stykker som glass og steintøy. I stedet kunne den imitere alle disse stoffene!”<sup>168</sup> I Moelvenhusets kjøkkeninnredning ses et eksempel på hvordan treimitasjoner i plast får pryde deler av frontene og overskapenes lyslist. Av andre produkter i dette materialet er den røde kjøkkenmaskinen, en oransje termos og oppskriftsboksen stående på benken. Filleryen på gulvet er også av plast (ill.33). I Bonyttjhemmet kommer plasten til syne som hvite bordplater i laminat og to Ikeastoler med plast i sete og rygg, samt et rundt bord med rund sokkel. Lampen ”Amarant” med plastskjerm i form av en halv kule minner mye om ”Panthella” som Verner Panton designet i 1970 (ill.44). I Bonyttjhemmet er det et tydelig skille mellom de ulike rommenes materialbruk. I stuen og det tilstøtende oppholdsrommet har plast fått et tydelig uttrykk der det fremstår som plast, men jeg finner ingen spor av farget plast her. Således tenker jeg at dette interiøret avviker fra det som var vanlig i hjem av en mer allmenn karakter på 1970-tallet.

En utstrakt bruk av plast- og glassfibermaterialer åpnet for en ny retning, kalt popdesign. Den oppsto på begynnelsen av 1960-tallet der spesielt unge forbrukere var målgruppen. ”Den nye popdesignen avviste rett og slett de verdiene som ”god” design hadde stått for, og ville vise nye verdisett som gjenbruk (pappmøbler) og gjennom nye materialer (oppblåsbare plastikkstoler) levere et billigere og antiborgerlig alternativ til tradisjonelle møbler.”<sup>169</sup> Som med tendenser ellers kom impulsene noe senere til Norge, og det var britiske og italienske designere som ledet an i å smelte kunst, design, mote og populærkultur sammen.<sup>170</sup> Former og mønstre tok utgangspunkt i sirkler, firkanter og triangler. Fargene var sterke og klare, eller de var inspirert av romfartsteknologiens hvitt og sølv. Tekniske

---

<sup>166</sup> Med et raskt blikk på fotografiet av ”Visiona II” utbrøt min datter: ”Er det bilde fra inni kroppen?”.

<sup>167</sup> Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design (2005): *Design & Kunsthåndverk 1905 – 2005 guidebok*. Oslo, s. 44.

<sup>168</sup> Rolness, Kjetil (1995): s. 185.

<sup>169</sup> Høisæther, Ole Rikard (2004): ”Hippie, Hippie, shake...Popdesign og antidesign i en brytningstid – en sidelinje i norsk designhistorie.” I: *Designboken 2004*. Oslo: Damm & sønn.

<sup>170</sup> Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design (2005): *Design & Kunsthåndverk 1905 – 2005 guidebok*. Oslo: s. 42.

nyvinninger innen romfart og kunststoffer viste vei til nye produkter der fremstillingsmetodene ble stadig enklere.<sup>171</sup> Ivar Dysthe tegnet stolen ”Planet” som var tydelig inspirert av romfart (ill.45). Ikea hadde på sin katalogforside i 1967 stolen ”Polo”, som er til forveksling lik Dysthes (ill.46).

Designeren Peter Murdoch formga en laminert pappstol som kunne flatpakkes.<sup>172</sup> Til forveksling lik den Terje Meyer tegnet i 1968 i forsterket papp.<sup>173</sup> Slagordet ”bruk og kast” ble førende for mange rimelige designprodukter på denne tiden. Ole Rikard Høisæther skriver om møblene til Meyer at; ”..., og med sine sylindriske former (som plassert vertikalt ga stor styrke) og sterke farger, leverer han popdesign god som noen, beregnet for et nytt publikum.”<sup>174</sup> En annen stol fra Meyer var ”Kule” som kom i 1970 og ble produsert av Helly Hansen. Seniorkurator ved Nasjonalmuseet, Widar Halén, skriver om denne (ill.47):

Terje Meyers stol demonstrerer tydelig den frigjøringen fra modernismens konvensjoner og ”god smak” som kjennetegner pop- designerne, hvor sittemøblene kom nærmere og nærmere gulvflaten og inntok skulpturale former som kunne være preget av anti-design.”<sup>175</sup>

Riktignok ser vi i Bonytthjemmet en tendens til at sittemøblene kom nærmere gulvflaten, og i den forstand kan man si at det spiller en frigjøring fra de konvensjonene som hadde vært. Plastproduktene fra Ikea i Bonytthjemmet viser en svak tendens i retning av popdesign, og hadde det vært yngre forbrukere i denne boligen kunne man forventet en sterkere representasjon av denne stilen. I Moelvenhusets ungdomsrom kunne det vært naturlig å finne igjen noe av denne designen, men her er det ingen ting å spore i utstillingen (ill.25). Om Moelvenhuset tenker jeg derfor at ungdomsrommet her ikke er tenkt å skulle vise et trendy ungdomsmiljø, men mer et generelt bilde av det man kunne finne over hele landet i 1970-årene. Som nevnt tidligere er dette rommet totalkonstruert av museets folk, og kunne av den grunn også speilet tendenser innen popdesign, men på den annen side ville rommet da ikke harmonert med den allmenne karakteren ellers i huset. Som Tove Wefald Pedersen skriver om

---

<sup>171</sup> Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design (2005): *Design & Kunsthåndverk 1905 – 2005 guidebok*. Oslo: s. 42.

<sup>172</sup> Bergan, Gunvor Øverland og Trinelise Dysthe (2003): *Tingenes århundre 1900 – 2000*. Oslo: Gyldendal Fakta, s. 159.

<sup>173</sup> Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design (2005): s. 45.

<sup>174</sup> Høisæther, Ole Rikard (2004): ”Hippie, Hippie, shake...Popdesign og antidesign i en brytningstid – en sidelinje i norsk designhistorie.” I: *Designboken 2004*. Oslo: Damm & sønn.

<sup>175</sup> Halén, Widar (2000): ”Skumplasten Materialet som revolusjonerte norsk møbelindustri”. I: *Kunst og industri i det 20. århundret*. Jorunn Haakestad (red.). Oslo: Faktum Orfeus Forlagene, s. 38.

innredningen, så baserer utvalgskriteriet seg på først og fremst på at det ikke skal bryte med helhetsinntrykket.<sup>176</sup>

Av ulike årsaker fikk plasten etter hvert et mer negativt fortegn i noen miljøer:

Plasten hørte definitivt ikke hjemme i den politisk-kulturelle stemningsbølgen som kulminerte med EF-avstemningen i 1972. Oljekrisen året etter forverret råstofftilgangen for plastindustrien, og forsterket engstelsen for bruk- og kast-mentaliteten som materialet representerte.<sup>177</sup>

En økt interesse for resirkulering var en naturlig følge av dette og mange fikk en mer reservert holdning til teknologi på 1970-tallet. Kjøkkenet og gangen i Bonythjemmet, med sine faste innredninger i gran, furu og teglstein, representerer en sterkere tendens til at man tok avstand fra ”bruk- og kast- mentaliteten”. Selv om stuene har plastmøbler får man ingen forståelse av at det valget var gjort fordi beboerne ønsket å kaste ut tingene etter kort tids bruk.

Ikeamøblene var rimelige og samtidig moderne, og korresponderte med hva beboernes økonomi og smak tillot. I Moelvenhuset kan jeg ikke finne spor av noen bevisst holdning til nye tendenser, men plasten her virker mer som et resultat av hva som var å få i butikkene på denne tiden. Inntrykket av å være et nøkternt og litt tilfeldig møblert hjem gir ingen signaler om holdninger i forhold til bruk- og kast problematikken.

Det fantes også en alternativ, mykere og mer organisk retning på denne tiden som kan ses som en del av ungdomsopprøret på slutten av 1960-tallet:

Mange mistet sine illusjoner, steg av og søkte seg over i en annen virkelighet. Langhårete blomsterbarn i flagrende gevanter valgte alternative boformer – sprengte grenser innover i sitt eget sinn med syre, dop og hallusinerende stoffer, og utfordret makten og teknologiens språk med blomsterkranser, ”flower power”, levende lys og ”make love – not war”.<sup>178</sup>

Det finnes materielle spor etter noen av disse strømmingene i Bonythjemmets kjøkken, men igjen var dette en typisk ungdomskultur som jeg tidligere har påpekt ikke kommer så tydelig frem i utstillingene. Samtidig bør det nevnes at denne ungdomskulturen helst materialiserte seg i en aldersgruppe som var noe eldre enn tenåringssønnen i Moelvenhuset.

## **Furu, mørke seksjoner og fjernsyn**

Når Ole Rikhard Høisæther skriver om tendensene på 1970-tallet, da Scandinavian Design-epoken gikk mot slutten, trekker han frem ”Trybo” (ill.48): ”Med høy kvalitet og god form

---

<sup>176</sup> Pedersen, Tove Wefald (1998): s. 79.

<sup>177</sup> Rolness, Kjetil (1995): s. 185.

<sup>178</sup> Bergan, Gunvor Øverland og Trinelise Dysthe (2003): s. 155.

står ”Trybo” i en viss kontrast til det såkalte furutyranniet som skulle gå som en mare over landet i 1970-årene.”<sup>179</sup> I følge Rolness var det slik at: ”ekte radikalere hatet skinnende plast og elsket ubehandlet furu.”<sup>180</sup> I Bonyttthjemmet ser vi imidlertid at rommene domineres av begge disse materialtypene. I det faste interiøret på kjøkkenet er det brukt furu og gran både på gammel innredning og nysnekrede løsninger. Alle bokhyllene i leiligheten er også av furu. Plasten som vi ser representert i møblene i stuen og arbeidsrom/oppholdsrom gir ingen signaler om noe hatforhold til dette materialet som Rolness beskriver. En fristende slutning er derfor at disse beboerne ikke var ”ekte radikalere” eller ”68’ere”, og kanskje heller ikke så utpreget intellektuelle. De var imidlertid opptatt av nye strømninger.

Blar man i stoff fra denne tiden finner man mer bruk av furu som materiale til faste installasjoner og innredninger, og ikke så mye til flyttbare møbler. Dette har overrasket meg i forhold til det inntrykket som er skapt av 1970-tallet, men stemmer godt med de funnene som er gjort i Bonyttthjemmet. For å fjerne gammel maling og få frem det opprinnelige treverket i dørene i leiligheten ble disse lutet. Dette var en metode som man også brukte på møbler, men som nok ikke ble så vanlig før på 1980-tallet. I Moelvenhuset er furu fraværende bortsett fra skatollet på ungdomsrommet som museet har satt inn. På 1970-tallet kom reoler og seksjoner i mørke eksotiske tresorter som palisander og mahogni på markedet. De ble satt sammen av ulike deler som gjerne hadde skap og skuffer med messinghåndtak, og hyller med plass til bøker og musikkannlegg. Ofte var de å se med et skap med blyglass eller vanlig glass, der forskjellige pyntegjenstander kunne settes til skue. I Moelvenhuset ser vi et fremtredende eksempel på dette. Ulike pyntegjenstander er plassert i seksjonen, samt glass i et integrert skap med glassdør. I stedet for egne bokhyller, har man også valgt å plassere bøker her. Seksjonen ble et møbel hvor gjenstandene kom godt til syne, så det var trolig ikke tilfeldig hva som fikk plass her. I Nye Bonytt fra denne tiden er det imidlertid sjelden å se disse seksjonene representert i reportasjene, men de finnes i utallige reklameannonser (ill.49). Dette forteller at leserne av magasinet ikke kan ha vært en så ensartet gruppe når det gjelder smak. Når man ser reportasjer fra folks hjem fremstår seksjonene i form av mange ulike utgaver av finurlige systemer bygd opp av fargerike plastkasser eller glass, eller praktiske, røffe systemer i furu. Eksempelene er mange også på malte selvsnekrede skap- og hyllesystemer der for eksempel fjernsynet kunne skjules når det ikke var i bruk. Noen ganger var det slik at

---

<sup>179</sup> Høisæther, Ole Rikard (2005): *Design på norsk fra Nøstetangen til Norway says*. Oslo: N.W. Damm & Søn, s. 200.

<sup>180</sup> Rolness, Kjetil (1995): s. 186.

plasseringen av fjernsynet tydet på et ønske om ikke å eksponere apparatet, mens andre ganger så det ut til at plasseringen i seksjonen var tenkt å skulle fremheve apparatet som en stasgjenstand. Andre ganger kunne det stå på stativ og trilles rundt og rettes mot ulike sittegrupper. Dette siste ser vi eksempel på i Moelvenhuset der fjernsynet i palisander er plassert som et godt synlig møbel på langveggen tilgjengelig for begge sittegruppene. I Bonyttthjemmet er fjernsynet helt fraværende og kan tolkes som en annen form for status ved at man ikke lot seg passivisere av denne innretningen som fikk økende plass i folks liv.

## **Farger, mønstre og materialer**

Som et svar på naturfarger og hvite sterile flater som hadde vært dominerende tidligere, så man en annen tendens i 1970-årene. For eksempel ble mange kjøkken holdt i dyp blått, brunt og oransje, og utstyrt med gardiner og duker i mange mønstre. 1970-tallets fargesetting var rik på sterke, klare farger, gjerne i kontrast til hverandre. Det er få farger som ikke finnes representert i interiører fra denne tiden, men en overvekt av rødt, oransje, lilla, blått, grønt og brunt synes å dominere. Der hvor hvitevarene ikke kunne skaffes i annet enn hvitt, ble alternativet å enten legge på selvklebende farget plastfolie, sende dem til sprøytelakkeringsverksted, eller rett og slett male dem i ønsket farge.<sup>181</sup> Etter hvert ble det mulig å få både kjøleskap, komfyr og oppvaskmaskin i assorterte farger fra produsentene. I Moelvenhuset ser vi tendensen med fargede hvitevarer representert med komfyr og kjøleskap i lysebrunt og oppvaskmaskin i grønt. I Bonyttthjemmet er kjøleskapet rødmalt, mens komfyren er fra 1930-tallet og oppvaskmaskinen fraværende. Deler av kjøkkeninnredningen er malt rød og veggene blå.

Tekstilene var ofte stormønstret med abstraherte blomstermotiver, eller det kunne være striper i ulike varianter. Den finske produsenten Marimekko fikk sitt kjente mønster ”Unikko” tegnet av Maija Isola allerede i 1964.<sup>182</sup> Bomullstekstiler i dette designet gjenfinnes i mye av kildematerialet jeg har sett på fra 1970-årene (ill.50). I Nasjonalmuseets guidebok for design og kunsthåndverk i perioden 1965 – 1980 fokuseres det på designeren Verner Pantons stoffkolleksjoner, som han tegnet for Mira-X, og som kom i produksjon fra 1971.<sup>183</sup> Eksempelen der viser et geometrisk sirkelmønster i sterke rødfarger (ill.51). I Bonyttthjemmets

---

<sup>181</sup> Helle, Øyvor (1995): ”Kjøkkenet – et sted å være”. I: *Rom og møbler gjennom 50 år*. Anne Lise Aas (red.). Oslo: Norske interiørarkitekters og møbeldesigneres landsforening 1945 – 1995, s. 34.

<sup>182</sup> Bergan, Gunvor Øverland og Trinélise Dysthe (2003): s. 159.

<sup>183</sup> Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design (2005): *Design & Kunsthåndverk 1905 – 2005 guidebok*. Oslo, s.45.

kjøkkengardiner er stripene representert i hvitt og rødt, men ellers i utstillingen er det helt hvite gardiner og få referanser å se til tidens stoffdesign. Moelvenhuset hadde stormønstrede og stripe syntetiske gardiner i brunnyanser.

Det finnes mange reklameannonser for mønstrede tapeter i papir og vinyl, samt veggbekledning i form av plater av imitert mørkt tre. I reportasjene som er studert i Nye Bonytt finnes imidlertid få eksempler på bruken av disse materialene, men mer av tekstiltapeter i strie, strå og lin. Om man skal foreta en skjematisk inndeling av ulike materialer fra denne tiden, kan det se ut som om furu, tegl, lerret, ull, bomull og lin ofte ble brukt i samme interiør, mens syntetiske materialer som vinyl i tapeter og gulvbelegg, og tekstiler av polyester og terylene fant sin plass blant palisander og mahogni. I dette mønsteret føyer henholdsvis Bonytt hjemmet og Moelvenhuset seg godt inn.

I boken *Hjemmet vårt* som ble skrevet av interiørarkitekt Gunvor Øverland Bergan i 1972 fokuseres det mye på vegg til vegg tepper:

Våre dagers utvikling på det tekniske område har gitt oss mulighet til å få billigere, slitesterke, heldekkende tepper i tillegg til de mer tradisjonelle løse tepper. Etter hvert er teppegulv blitt mer alminnelig, og vil kanskje bli morgendagens mest benyttede gulvbelegg.<sup>184</sup>

På 1970-tallet ble vegg til vegg tepper svært utbredt av flere grunner. Der hvor det var gulvkaldt fungerte underlaget isolerende, samtidig som det var lyddempende og lett og raskt å legge. I Bonytt hjemmet ble det lagt en heldekkende gråblå nålefilt både i hjørnestuen og i det kombinerte arbeidsrommet og oppholdsrommet. Gulvene ellers er av tre. I Moelvenhuset var alle gulvene belagt med vinylbelegg da seksjonene forlot fabrikkene, og beboerne gjorde aldri noen endringer av dette, men hadde mange løse tepper.

## Kategorisering

Når jeg i dette kapitlet har forsøkt å tegne et bilde av 1970-tallets interiørstrømninger, har det vært for å se om disse kan relateres til funn i utstillingsboligene. Det har vært interessant å se om stil og smak kunne identifiseres i det visuelle uttrykket, og hvorvidt det kunne fortelle noe om beboerne. Det er flere momenter som tilsier at beboerne kan plasseres i Rolness sin nevnte kategorisering. Moelvenhuset speiler mennesker som var opptatt av jakt og fiske, håndarbeid og trekkspillmusikk. De tilhørte arbeiderklassen i den forstand at ingen av beboerne hadde lang utdannelse, og deres arbeid som elektriker og rengjørere var av fysisk art.

---

<sup>184</sup> Bergan, Gunvor Øverland (1972): *Hjemmet vårt*. Oslo: NKS-Forlaget, s. 201.



Det er vanskelig å identifisere en tydelig smak og stil i forhold til hjemmets utforming, men de omga seg med gjenstander og møbler som var tilgjengelig i forretningene i nærområdet og må derfor kunne sies å være en alminnelig, folkelig smak. Når det gjelder gruppen av intellektuelle, er det lettere å plassere beboerne av Bonyttthjemmet her – skjønt de ikke var så typiske representanter som man kunne foretrukket i denne kategoriseringen. Riktignok hadde de en lang utdannelse bak seg begge to, og med utvalget av bøker i bokhyllene kunne det tyde på intellektuelle interesser. Deres profesjon som interiørarkitekter var imidlertid også preget av praktisk arbeid og ikke bare den intellektuelle delen av det. Leiligheten bærer dog preg en bevisst holdning til ting rundt seg og hva som rørte seg i tiden. Som den typiske 68-generasjonen er de likevel ikke så karikerte som man kunne gjort dem om det ikke var for det konkrete, detaljerte kildematerialet som forelå til denne utstillingen. Den nøyaktige rekonstruksjonen av deres hjem gjør denne boligen til representant for hvordan disse hadde det i den aktuelle perioden, og ikke til hvordan man *kunne* ha det på 1970-tallet, selv om man finner igjen mange typiske trekk fra denne tiden. Moelvenhuset derimot viser et mye mer generelt bilde av 1970-tallet, fordi museet sto friere i å utforme interiøret. Her har man supplert med mange møbler og gjenstander som museet mente avspeilte denne tiden best.

Til begge utstillingene savner jeg en egen del som museene kunne kalt: ”Dette var også 1970-tallet”. Her kunne de supplert med et bredt utvalg av gjenstander og møbler i form av fotografier eller utstilte elementer. Disse skulle ikke settes sammen til et helhetlig interiør, men bare komme til syne som enkeltobjekter på utstilling. Først da kunne man vise tilnærmelsesvis hele bildet av en gitt tid – selv om dette ikke er museenes premiss i dag.

## Kapittel 5 – Formidler utstillingene noe om forskjell i synet på hjemmet?

Oppgavens to boliger sto i ulik kontekst på sine opprinnelsessteder og på sine respektive museer i dag. Tiden før de ble flyttet på museum har vært nødvendig å se på for å kunne fortolke dem inn i dagens museums kontekst. Dette kapittelet beskriver derfor en tid som de utvalgte interiørene skal ses i forhold til. Tendenser innen 1970-tallets ideologier, bomønster og boskikk vil bli forsøkt fremstilt på en slik måte at likheter og forskjeller i forhold til utstillingene kan komme til syne.

### Mer rom for barn og unge

Da man kom til 1970-tallet var den verste bolig mangelen avhjulpet. Allerede på 1960-tallet hadde det blitt vanlig med boligfelt hvor flere lignende hustyper ble samlet på et avgrenset område. Ferdighuset som begrep og fenomen ble stadig mer vanlig og det førte til at de typiske stedsavhengige husene rundt om i landet ble færre. Typisk for vekstperioden på 1960- og 1970-tallet var at arkitekturutviklingen gikk i mange retninger. Modernismen gikk gjennom en kvalitativ fornyelse, men ble også benyttet til å produsere pregløse bygg til lav pris.<sup>185</sup> I ny arkitektur og boligbygging fra denne tiden ser man et nytt mønster:

Siden slutten av 1960-tallet er modernismens boligarkitekter blitt kritisert for at de fra funksjonalismen og tiårene fremover i for stor grad har konstruert totaldesignede idealiserte "typehjem". Konsekvensen var at beboerne i mindre grad følte de kunne skape hjem etter egne funksjonelle og følelsesmessige behov. Modernismens fokus på funksjon, maskinestetikk, krav om tidsmessighet og teknisk utstyr bidro til en distanse.<sup>186</sup>

Mye av kritikken rundt de tradisjonelle blokkleilighetene var den fastlåste utformingen som ikke ga rom for endringer i takt med beboernes behov. Når barn ble til ungdom var det for eksempel begrensede muligheter til å ha med seg venner hjem, noe som igjen førte til konfliktsituasjoner med mange ungdommer som oppholdt seg på gatehjørner i stedet.<sup>187</sup> I samarbeid med OBOS gjennomførte Boliginstituttet en rekke utstillinger i de nye drabantbyene i 1970-årene. Gjenbruk, oppussing av gammelt og plass for barna var det

---

<sup>185</sup> Lexau, Siri Skjold (2003): "Frå vekstoptimisme til ansvarleg arkitektur". I: *Norsk arkitekturhistorie*. Oslo: Det Norske Samlaget, s. 373.

<sup>186</sup> Johnsen, Espen (2005): "Massenes hus". I: *Hundre års nasjonsbygging. Arkitektur og samfunn 1905-2005*. Ulf Grønkvold (red.) (2005): Oslo: Pax Forlag, s. 26.

<sup>187</sup> *Nye Bonytt bolig og innredningsbok* (1974): Oslo: Forlaget Nye Bonytt, s. 64.

viktigste budskapet for disse utstillingene, som vakte stor interesse blant folk.<sup>188</sup> At barn og ungdom ble en prioritert gruppe i denne tiden viser seg på flere måter. Der hvor det var mulig, ble det innredet kjellerstuer slik at ungdom kunne ha med seg venner hjem uten å forstyrre eller bli forstyrret. Ofte ble det lyttet til musikk, og også etablert band som var en populær aktivitet med mye lyd. Denne delen av ungdomskulturen er ikke representert i utstillingene verken på Folkemuseet eller på Maihaugen, men kunne etter min mening vært vist i Moelvenhuset hvor en tenåringsønn bodde hjemme på denne tiden. Et eksempel på kjellerstue kunne vært integrert i dette huset, selv om beboerne ikke hadde det slik da de bodde der. Dette begrunner jeg med at også andre elementer i huset avviker fra hvordan beboerne hadde det. Et supplement ville derfor ikke ødelagt for en eventuell autentisitet, men snarere støttet fortellingen om dette tiåret.

### Nye samfunnstendenser materialisert i boligen

Arkitektmonografier, formanalyser og stilhistorie er ikke lenger tilstrekkelig i kunsthistorisk vitenskap - også den sosiale konteksten verket står i må studeres.<sup>189</sup> Den sosiale konteksten på 1970-tallet bar preg av et opprør mot ideen om vitenskapelighet i forhold til et ideelt bomiljø - der den sterke troen på fremskrittet og det rasjonelle var på vikende front. I årene etter krigen hadde man oversett boligens symbolverdi, hvordan hjemmet signaliserer sosial tilhørighet, livsstil og identitet. At dominerende holdninger fikk en dreining på 1970-tallet kan ha å gjøre med at 68'erne kom på banen og at miljøbevegelsen gjorde seg gjeldende.<sup>190</sup> Bak hele ungdomsopprøret som kom på slutten av 1960-tallet lå det en protest mot det bestående, veletablerte og borgerlige.<sup>191</sup>

Gamle honnørord ble erstattet med skjellsord: Velferdssamfunn ble til forbrukersamfunn. Drabantbyene ble til sovebyer og steinørkener. Drømmen om Amerika ble til amerikanisering, plast ble et skjellsord, og et iskaldt gufs slo fra femtitallets skinnende hvite mønsterkjøkken. Man ville ikke ha det "supereffektivt", "hypermoderne" og "sterilt hygienisk", ikke engang praktisk, oversiktlig og lettstelt. Det skulle være frodig og pittoresk, fullt av små og "rare" ting.<sup>192</sup>

Dette sitatet korresponderer godt med Bonythjemmets kjøkken som fremstår med solide materialer, frodige farger og ulike gjenstander som kan knyttes til aktiviteten i hjemmet. Det

---

<sup>188</sup> Christiansen, Solveig Lønne (1995): "Bo og bolig". I: *Rom og møbler gjennom 50 år*. Anne Lise Aas (red.). Oslo: Norske interiørarkitekters og møbeldesigneres landsforening 1945 – 1995, s. 29.

<sup>189</sup> Johnsen, Espen (2002): *Hjemmet som kunstverk og kulturprodukt – ulike problemstillinger i kunsthistorie*.

Upublisert manus, prøveforelesning til dr. philos graden, s.1.

<sup>190</sup> Reiersen, Elsa og Elisabeth Thue (1996): *De tusen hjem. Den norske stats husbank 1946 – 1996*. Oslo, s. 253.

<sup>191</sup> Høisæther, Ole Rikard (2005), s. 203.

<sup>192</sup> Rolness, Kjetil (1995), s. 183.

foregikk dyptgripende endringer i hele vårt vestlige samfunn som også ga ringvirkninger til hjemmenes utforming.<sup>193</sup> Bilder av franske bondekjøkken med velbrukte kobberkjeler hengende til pynt, samt krukker og kar på slitte trebenker, falt i smak hos mange av datiden unge (ill.52) Denne smaksretningen ble nærmest et opprør mot foreldrenes verdier. Rolness hevder at ungdomsopprøret på denne tiden rettet seg mot ”den omsorgsfulle husmor som ryddet og vasket og stelte og pusset til sine barns beste”, mer enn et opprør mot en autoritær far.<sup>194</sup> Materialene skulle være ekte, solide og varige og kan tolkes som et motsvar til en mentalitet der man stadig kjøpte nye forbruksvarer. Denne tendensen hadde bidratt til at mange på 1970-tallet fikk en kritisk holdning til det kapitalistiske samfunnet:

1970-tallet dyrket materialismen, men vendte seg også mot den. Dette motsetningsfylte tiåret rommet både diskokulturens monotone, stereotype og glorete uttrykksformer og de lavmælte, politiske og meningsfylte samtaler med gitar, visesang, chianti på hvitskurt langbord og dryppende stearinlys i flaske. Det var tiåret som oppmuntret til forbruk, men vi begynte å se vekstens begrensninger. Vi begynte også å stille oss en rekke nærgående spørsmål: Hadde materialismen gjort oss lykkelige? Hadde fornuften og logikken avslørt de store mysteriene for oss?<sup>195</sup>

I Bonythjemmet får vi små hint om politisk ståsted i form av et kort med Karl Marx og musikalske lydinnslag. I mangel av ”chianti på hvitskurt langbord” kan vi heller tenke oss meningsfylte og politiske diskusjoner i en ”daybed” nippende til den hjemmelagede vinen.

68-generasjonen markerte seg sterkest ved å stille alle de ”politiske korrekte” spørsmålene. ”Kvinnekampen hardnet til. Motbevegelsene reiste seg, mot forbruk, sløseri, atomkraftverk, naturinngrep, bilisme, apartheid og terrorisme. Industrienes miljøsynder ble etter hvert synlige for oss, og kunne ikke lenger ignoreres.”<sup>196</sup>

Når det gjelder kvinnekampen som hardnet til på 1970-tallet, så er dette et tema som antydes auditivt i Bonythjemmet med musikkinnslaget ”Skal bli sjuksyster jäg, tralala”.<sup>197</sup> Samtidig kan boken fra feministen Erica Jong ”Fear of Flying” som det ble vist til i kapittel 2, fortelle om en begynnende kjønnskamp på denne tiden. Dette er små detaljer som krever at betrakteren tar seg tid til å ta inn over seg den type informasjon som man må se mer aktivt etter. Møbleringen i Bonythjemmet viser et mønster der to likestilte personer bodde sammen som i et team med felles interesser, og der ingen hadde fordeler fremfor den andre. Derfor er

---

<sup>193</sup> Christiansen, Solveig Lønne (1995): ”Bo og bolig”. I: *Rom og møbler gjennom 50 år*. Anne Lise Aas (red.). Oslo: Norske interiørarkitekters og møbeldesigneres landsforening 1945 – 1995, s. 29.

<sup>194</sup> Rolness, Kjetil (1995) s. 184.

<sup>195</sup> Bergan, og Dysthe (2003) s. 182.

<sup>196</sup> Ibid, s. 179.

<sup>197</sup> Lottie Ejebrant: ”Skal bli sjuksyster jäg, tralala (Vi er många - sv. kvinneplate)”.

jeg ikke i stand til å finne elementer som kan speile en intern likestillingskamp her. I Moelvenhuset ser vi at møbleringen i stuen bærer preg av det konservative mønsteret med fars faste plass. Selv om Stresslesstolen ikke kommer fra denne familien, viser fotografier at det sto en separat lenestol foran fjernsynet. Dette hjemmet var trolig ingen ramme rundt en likestillingskamp av flere grunner som jeg ikke skal gå inn på her, men aldersmessig ville sannsynligvis paret i Bonyttthjemmet, som var helt i begynnelsen av 30-årene, vært mest opptatt av likestilling, mens paret i Moelvenhuset var i slutten av 40-årene.

Når det gjelder å avspeile samfunnstendenser i denne typen utstillinger, er jeg ikke så sikker på hva som kunne tydeliggjort dette, bortsett fra bilder, litteratur, lesestoff og musikk. Jeg mener Moelvenhuset har en fordel fremfor Bonyttthjemmet i forhold til formidling av kunnskap, fordi publikum der alltid blir vist rundt av folk fra museet, som kan vektlegge ulike tema avhengig av gruppenes interesser.

## **Måter å bo på**

Det er interessant å se om valg av bosted og boform blir bestemmende for hvilken kultur som materialiserer seg. Ser man noe mønster i at ulike grupper velger ulikt bosted og boform? Mange ønsket seg et eget hus og flyttet til boligfelt utenfor byene. Folk fra arbeiderklassen og middelklassen som ikke hadde behov for eller ønske om å bo nærme byen benyttet seg av denne muligheten. Redaktøren av Nye Bonytt, Arne Remlov, skrev i en lederartikkel i 1968: ”- boligene bygges i byens utkant og TV, bilvask, plenklipping og snemåking binder folk til sovestedet. Det blir et tiltak å dra inn igjen til samvær og underholdning i byen.”<sup>198</sup>

Moelvenhuset kan ses som en representasjon av dette bomønsteret.

I den samme artikkelen retter Remlov fokus mot alle de ubenyttede loftene i Oslo indre by som kunne gitt plass for boliger. I ettertid vet vi at disse arealene kom til å bli benyttet i stor utstrekning, og at tendensen med å flytte inn til byene har fortsatt. På 1970-tallet var det liten politisk vilje til å skape nye moderne boformer, men det ble vektlagt å bevilge penger til rehabilitering av eldre boliger.<sup>199</sup> Det ble en sterk tendens til at mange valgte å bosette seg i eldre bygårder i den indre bykjernen. De ønsket å bo i nærheten av byens mange kulturtilbud, og i tillegg ha kort vei til jobben. Akademikere og folk fra middelklassen valgte ofte denne boformen, fremfor å flytte inn i en blokkleilighet i en

---

<sup>198</sup> Remlov, Arne (1968): lederartikkel i Nye Bonytt 28.årgang nr. 4/5 i 1968.

<sup>199</sup> Johnsen, Espen (2005): ”Massenes hus”. I: *Hundre års nasjonsbygging. Arkitektur og samfunn 1905-2005*. Ulf Grønvald(red.)(2005): Oslo: Pax Forlag, s. 43.

drabantby eller til et boligfelt. Om de ikke hadde barn, ble de ofte boende i byen og Bonythjemmet står som et typisk eksempel på dette bomønsteret.

Morten Bing mener at boliginredning og boskikk er tydelige kulturelle uttrykk for klassetilhørighet.<sup>200</sup> Hjemmet er et mikrokosmos som på mange plan avspeiler samfunnet. Her vises endringer i klasse- og familiestruktur, i norm- og verdisystemer, teknologisk utvikling og estetiske strømninger, materialisert gjennom boskikken.<sup>201</sup> På den ene siden virker begrepet svært abstrakt, men når det blir forsøkt relatert til de to konkrete utstillingene kan man finne tegn som forteller om boskikken. På et bolighistorisk seminar sammenfattet etnolog Morten Bing ved Norsk Folkemuseum begrepet boskikk på følgende måte i sitt innlegg:

Boskikk omfatter både de tekniske, formale og funksjonelle sider av boligen og bohavets utforming, de sosiale aspekter ved boligens bruk, samt de holdninger og verdier som er knyttet til hjemmet. Nettopp fordi hjemmet kan forstås som en fysisk manifestasjon av familie- og hverdagsliv er den et svært godt utgangspunkt for forståelse av forholdet mellom mennesket og dets materielle omgivelser, forståelse av hvordan mennesket former kulturen og blir formet av den.<sup>202</sup>

Dette relaterer seg til det jeg har skrevet i forbindelse med hver utstilling, og som også er tema andre steder i avhandlingen.. I sine refleksjoner rundt innredninger i et friluftsmuseum skriver Bing: "Boskikk velger jeg å definere som kollektive og over tid overførte normer for innredning og bruk av boligen, og disse normenes uttrykk i konkret atferd."<sup>203</sup> Et annet sted beskriver han videre boskikk som: "de seige strukturene som styrer måten vi innreder og bruker boligene våre på".<sup>204</sup> Når det gjelder innredning og bruk av boligen speiler Bonythjemmet heller nye tanker enn "seige strukturer". Her er innredningen i den gamle bygårdsleiligheten tilpasset beboernes behov på slutten av 1970-tallet ved at en av stuen er omgjort til et kombinert arbeidsrom og oppholdsom. Som løsning på problemet med manglende gjesterom og sted for avkopling i stuen, er det bygget en utradisjonell "daybed" som del av innredningen på kjøkkenet. Lignende ideer begynte å gjøre seg gjeldende i blader og magasiner. En mer tradisjonell boskikk finner vi i Moelvenhuset der rommene representerer sin opprinnelige bruk slik det ble planlagt fra ferdighusprodusenten, og der ingen spesielle grep er gjort i forhold til spesialtilpasning til beboernes ulike behov.

---

<sup>200</sup> Bing, Morten (2001): "Boskikk og klasse 1870 – 1950". I: *Innlegg på bolig-historisk seminar 20.04.2001*. s.1.

<sup>201</sup> Bing, Morten (2004): "Hjem" på museum". I: *Museum i friluft*. Trond Bjorli, Inger Jensen og Espen Johnsen (red.). Oslo: Norsk Folkemuseum, s. 111.

<sup>202</sup> Bing, Morten (2001): "Boskikk og klasse 1870 – 1950". s. 4.

<sup>203</sup> Bing, Morten (2004): "Hjem" på museum". s. 112.

<sup>204</sup> Ibid, s. 111.

Når det gjelder hvorvidt beboernes klassetilhørighet kan reflekteres i boskikken, er det få holdepunkter for dette. En leilighet i en bygård og et nøkternt ferdighus i et boligfelt, forteller lite om beboernes økonomi. Heller ikke gjenstander eller møbler som vi forbinder med en spesiell økonomisk status er representert. Vi vet imidlertid fra den reviderte utstillingen i Bonythjemmet, at de ønsket seg "Barcelona-stolen" av Ludwig Mies van der Rohe, men som var økonomisk uoppnåelig for de to nyutdannede interiørarkitektene (ill.53). Denne stolen er imidlertid et godt eksempel på en symbolgjenstand som speiler eiernes over gjennomsnittet kunnskap om møbeldesign. Stolen ble tegnet allerede i 1929 og er blitt stående som et ikon siden da. Sett i lys av Bourdieu sine tanker om habitus som styrer smaken som resultat av sosial bakgrunn og utdanning, vil jeg likevel hevde at for beboerne av Bonythjemmet ville valget av stolen vært gjort på bakgrunn av utdanning, og ikke som en markering av en eventuell god økonomi. Som erstatning for denne stolen ser vi at de valgte Pix fra Ikea som ikke er helt ulik i formen, men som var atskillig rimeligere (ill.13). Det er antydning ut i fra det vi vet, at beboerne i 1970-tallshuset tilhørte arbeiderklassen, mens Bonythjemmets beboere tilhørte en mer intellektuell gruppe. Dette forteller i denne sammenheng lite om noen økonomisk klassetilhørighet, men utstillingene har vist oss at de tilhørte ulike kulturelle klasser når det kommer til smak.

## Allrom

Christian Norberg-Schulz skriver i sin bok "Mellom jord og himmel" om noen av de aktivitetene som foregår i et hjem:

Boligens mål er steder der beboerne samles, slik som spisebord, ildsted og seng. Ved bordet samles en omkring den føde som er frukten av møtet mellom himmel og jord. Ildstedet innbyr til mediterende og fabulerende samvær, mens sengen markerer begynnelsen og slutten på det daglige liv i verden, og for så vidt på livsløpet selv.<sup>205</sup>

Som en nøkkel- eller symbolgjenstand som representerer disse tankene, er etter min mening Bonythjemmets "daybed" et godt eksempel. Der er lunt som ved et ildsted, den er plassert der man oppbevarer og tilbereder mat og drikke og den kan fungere som en seng. Etter min mening fungerer den godt som et symbol og tegn på det litt utradisjonelle livet som ble levd i denne leiligheten.

---

<sup>205</sup> Norberg-Schulz, Christian (1978): *Mellom jord og himmel*. Oslo: Universitetsforlaget, s. 97.

I kjølvannet av likestillingskampen som ble kjempet på denne tiden, ble det naturlig at hele familien i økende grad deltok i husarbeidet. Små kjøkken som hadde vært vanlig tidligere måtte gjøres om for å gi plass til alle som skulle delta. Der hvor veggene kunne fjernes mellom kjøkken og stue, ble det vanlig å lage et mer åpent rom. Tendensen til at man fjernet seg fra ”laboratoriekjøkkenet” og heller ønsket et rom som kunne benyttes til mer enn raske måltider, åpnet for begrepet ”allrom”.

Begrepet allrom, med mange aktiviteter lagt til eller nær opp til kjøkkenet, har vi lånt fra våre forfedre. For 100 – 200 år siden var kjøkkenet et allrom med mange funksjoner: Her ble maten tilberedt og spist, her sov man og her oppholdt man seg mye av tiden man var inne.<sup>206</sup>

På denne tiden var nok mye av forklaringen på dette rommet både plassmangel og oppvarming. På kjøkkenet var det varmt fra ovnen, så folk samlet seg der ved behov. ”Allrommet er ingen nyskapning innenfor boliginnredningen, men fornyet aktualitet kan en si det har fått, fordi det nå for alvor er tatt med i både blokkleilighet- og rekkehusplanlegging”, skrev interiørarkitekt Gunvor Øverland Bergan i 1972.<sup>207</sup> Ved nybygg lanserte arkitektene den åpne planløsningen der kjøkkenet ble en del av stuen. Særlig så man dette i terrassehusene som fikk sitt gjennomslag på 1970-tallet. De dype leilighetene med vinduer ofte bare på en side, gjorde at kjøkkenet ble plassert innerst i den mørkeste delen.<sup>208</sup> Dette ble en vanlig måte å gjøre det på der de prefabrikkerte betongmodulenes fasong og størrelse avgjorde utformingen. Det optimale allrommet lå imidlertid som en kjerne i boligen med tilknytning til flere rom, og aller helst med en åpen forbindelse til kjøkkenet (ill.54). I en bok fra 1978 om planlegging og innredning av boligen, fokuserer interiørarkitekten på boligens allrom. Det legges vekt på å bruke et av boligens rom til aktiviteter for hele familien, og i billedteksten står det (ill.55):

Her er et slikt rom hvor det er godt med arbeidsbord, hvor det er et spisebord som kan brukes til møte-, spill- eller leksebord, og hvor det er oppbevaringsplass for hobbyting og arbeidsbøker. Det er basert på åpne reoler, lys furu og en rød-hvit fargesetning.<sup>209</sup>

Det at flere felles- og enkeltaktiviteter skulle få plass i boligen gjorde at romstrukturene endret seg. Man skulle få plass for hobbyer, lek og arbeid og eksemplene er mange på

---

<sup>206</sup> Bergan, Gunvor Øverland, Aud Dalseg og Rannveig Getz (1978): *Interiør Planlegging og innredning av boligen*. Oslo: NKS-Forlaget, s. 49.

<sup>207</sup> Bergan, Gunvor Øverland (1972): *Hjemmet vårt*. Oslo: NKS-Forlaget, s. 50.

<sup>208</sup> Helle, Øyvør (1995): ”Kjøkkenet – et sted å være”. I: *Rom og møbler gjennom 50 år*. Anne Lise Aas (red.). Oslo: Norske interiørarkitekters og møbeldesigneres landsforening 1945 – 1995, s. 32.

<sup>209</sup> Bergan, Gunvor Øverland, Aud Dalseg og Rannveig Getz (1978): s. 79.



hvordan dette ble foreslått løst i ulike boligreportasjer og bøker. Tendensen med flerfunksjonelle rom blir beskrevet som noe typisk for 1970-tallet der hele familiens ulike aktiviteter skulle få plass. Fordi Bonythjemmet er en leilighet uten barn, kommer andre aktiviteter, innredningsløsninger og møbler til syne enn det som ellers ville vært naturlig. Kjøkkenet har ikke fått et stort langbord med plass til mange aktiviteter, men til gjengjeld er det gitt plass for en "daybed" der man både kunne sove, lese og annet. Bonythjemmet besto kun av to voksne, men om det hadde bodd barn her kunne denne formen for allrom fortsatt fungert. På grunn av beboernes profesjon som interiørarkitekter ønsket de å prøve ut nye løsninger og materialvalg i sin egen leilighet, som også ble brukt som arbeidsplass for virksomheten deres. Dette materialiserte seg i måten de delte av et rom med en diagonal skillevegg som ikke gikk til taket. Denne besto av bokhyller på begge sider slik at de fikk en del til arbeid og en del til sittekrok. I Bonythjemmet, som ligger i en gammel bygård uten særlig mulighet for å flytte på eller rive vegger, kommer ideen om et allrom godt tilsyne med denne løsningen. I mine kilder finner jeg flere illustrasjoner på denne typen romdeling, men færre fotografier av realiserte prosjekter (ill.56). Av rombetegnelser som kom i bruk på 1970-tallet finner vi for eksempel grovkjøkken, vaskerom, strykerom, syrom og hobbyrom. Dette viser nye tendenser som oftere også fikk plass i ferdighuskatalogene fra denne tiden. Moelvenhuset har imidlertid en så nøktern standard at ingen av disse romtypene er representert. På kjøkkengulvet står det en symaskinkoffert som symboliserer håndarbeidsinteressen til kvinnen i huset. Denne hobbyen måtte utøves på kjøkkenbordet i ledige stunder. Noe eget hobbyrom fantes heller ikke i Bonythjemmet, men beboernes store interesse for vinlegging kan leses av alle vinballongene og tilhørende utstyr som fikk sin plass på en egensnekret hems i kjøkkenet. Interessen for matlaging kom til syne i form av alle krydderglassene og urter som hang til tørk i taket. For disse betraktningene er det kanskje på sin plass å minne om at vi ser omlag 30 år tilbake i tid, og mye har endret seg siden da, men for den tiden å være var dette en utradisjonell boform.

### **Flerfunksjoner, bruksendringer og "gjør det selv"**

Som et resultat av endrede boformer ble fleksibilitet et viktig begrep i forhold til hvordan man kunne planlegge for familiers vekslende behov. Rommene kunne gjøres så store at de fikk flere anvendelsesmuligheter og man kunne unngå de små soverommene. Dette forutsatte selvfølgelig mye plass til rådighet. En annen løsning var at skillevegger og innredning kunne

flyttes.<sup>210</sup> I en bolig- og innredningsbok som Nye Bonytt utga i 1974<sup>211</sup>, vises et rekkehus der de innvendige veggene kan flyttes når endrede behov melder seg. I dette rekkehuset kan man se sporet der veggen mellom stue og spisestue er fjernet. På grunn av kraftige limtrebjelker og støttestolpe har man også kunnet ta vekk veggen mellom gang og stue uten å miste bæreevnen. Som skille mellom rommene er det satt opp flyttbare hyller og skap i ulik høyde (ill.57). Kjøkkenet har åpen forbindelse med stuen, men har fått portierer som kan trekkes for etter behov. I annen etasje er det to soverom, og et åpent areal mot trappegangen som benyttes som arbeidsrom. Om behovene endrer seg kan familien sette opp en vegg til etablering av et nytt rom – som igjen kan fjernes ved en senere anledning. I et annet rekkehus vises en dobbel skyvedørsløsning som kan skille mellom kjøkken og oppholdsrom. I forbindelse med trappegangen oppe har man fått et stort åpent oppholdsrom der man ved behov kan sette opp en vegg og skape et lukket rom om man ønsker (ill.58). Denne typen fleksibilitet ble viktig for mange beboere, og i 1970-årgangene av Nye Bonytt kan man se flere ulike løsninger for ulike familiesammensetninger

Til tross for mengden jeg finner av slike løsninger i Nye Bonytt fra denne tiden, hevdes det fra bransjehold at: ”Fleksibilitet i boligen ble det nye løsenordet som preget mange arkitekters arbeid. Muligheten for å lage flyttbare vegger i leilighetene ble gjenstand for eksperimenter, men fikk av tekniske og praktiske årsaker aldri gjennomslag.”<sup>212</sup> Jeg vil tro at det også hadde et økonomisk aspekt ved seg. Enklere løsninger som folk selv kunne utføre finnes det mange eksempler på. Arealer som opprinnelig besto av flere rom kunne få vegger fjernet for deretter å bli inndelt i ulike soner ved hjelp av for eksempel fururammer med hyller og sjalusier. Det finnes mange eksempler på furumøbler og bruken av dette materialet i fleksible installasjoner. ”Gjør det selv” reportasjer, med en rekke eksempler på hvordan folk selv kunne lage innredninger og møbler tilpasset boligen sin, ble populært stoff i blader og magasiner. Det står beskrevet til ett eksempel slik (ill.59): ”Her ser vi en bred matte av trespiler som er rullet et stykke ned foran kokeplassen; den kan rulles helt ned til gulvet om ønskelig.”<sup>213</sup> På denne måten kunne hele kjøkkenkroken skjules, og videre står det beskrevet:

---

<sup>210</sup> Bergan, Gunvor Øverland (1972): *Hjemmet vårt*. Oslo: NKS-Forlaget, 21.

<sup>211</sup> Bolig- og innredningsideene i denne boken er hentet fra tidligere nummer av tidsskriftet Nye Bonytt utgitt i perioden 1969 – 1972. Boken er første gang utgitt i 1972. Ny utgave i 1974.

<sup>212</sup> Christiansen, Solveig Lønne (1995): ”Bo og bolig”. I: *Rom og møbler gjennom 50 år*. Anne Lise Aas (red.). Oslo: Norske interiørarkitekters og møbeldesigneres landsforening 1945 – 1995, s. 29.

<sup>213</sup> *Nye Bonytt bolig og innredningsbok* (1974): Oslo: Forlaget Nye Bonytt, s. 67.

”Her ser vi garderobeplassen, som består av en ramme med et par rundstokker til oppheng av tøy, paraplyer og lignende. Hvis man ønsker å stenge av mot garderoben, henges en matte bak hyllen; her kan også settes inn et glassfelt eller annet platemateriale.”<sup>214</sup> Ofte ser man finurlige systemer med flere funksjoner og bruksmåter som kunne endres med ulike grep. Eksempelene er mange på hvordan hybler eller generell plassmangel likevel kunne gi rom nok. Et grep i så henseende er også bruken av hems som ga god utnyttelse av plassen der takhøyden var tilstrekkelig – spesielt i gamle bygårder. En slik hems kunne enten brukes som ekstra soveareal eller som vi ser i Bonyttthjemmets kjøkken - til oppbevaring av vinballonger, eller i gangen til oppbevaring av koffert (ill.18).

Det er interessant å se om endringer av boligens bruk får noen estetisk betydning. Ved at behovet for fleksibilitet ble større synes jeg å se et mønster i at møblene også ble lettere. Logikken er åpenbar fordi flere elementer skulle kunne flyttes rundt på etter behov. Bonyttthjemmet speiler denne dynamiske tendensen, der de ni lette stålrørstolene og bordene raskt kunne flyttes rundt, og settes sammen i ulike kombinasjoner etter behov. Dette står i sterk kontrast til Moelvenhusets tunge og voluminøse møbler som ikke var ment å skulle flyttes rundt på til stadighet. De hadde fått sin plass og familien hadde trolig heller ikke behov for noen raske sceneskift i forbindelse med ulike sosiale sammenkomster.

## Kollektiv

Familiestrukturer endret seg ved at stadig flere par ble skilt og måtte etablere to nye husholdninger. Dette gjorde at noen begynte å tenke i andre baner angående organiseringen av hvordan man bodde. Kollektivboligen var et område som fikk stor oppmerksomhet blant fagfolk, men slo ikke igjennom hos forbrukerne. Folk ville ha store stuer og små soverom. Dette ga en unyansert boligmasse i forhold til den endrede familiestrukturen som snart skulle bli synlig. Forsøkene med å skape fleksible boliger vant ikke frem.<sup>215</sup> Det som er viktig å si i forhold til dette er at de kollektive boformene som *ble* etablert, var veldig synlige og gjenstand for mye diskusjon i store deler av befolkningen. Ideologien bak denne boformen der flere familier skulle leve sammen i fellesarealer, sto i kontrast til den virkeligheten folk flest opplevde. For de fleste ble det for tett og konfliktfylt å ikke ha mer rom for seg selv og sine nærmeste. De som imidlertid lyktes med slike funksjonelle bokollektiver, hadde ofte et felles

---

<sup>214</sup> *Nye Bonytt bolig og innredningsbok* (1974): Oslo: Forlaget Nye Bonytt, s. 67.

<sup>215</sup> Christiansen, Solveig Lønne (1995): ”Bo og bolig”. I: *Rom og møbler gjennom 50 år*. Anne Lise Aas (red.). Oslo: Norske interiørarkitekters og møbeldesigneres landsforening 1945 – 1995, s. 29.

verdisystem basert på en sterk interesse for miljøvern, økologisk landbruk og alternative samlivsformer. Ingen av utstillingene representerer noe i nærheten av dette bomønsteret, men kunne vært en idé for de museene som ønsket å utvide fortellingen om 1970-tallet.

## Hva hjemmet kan uttrykke

Da arkitekturteoretikeren Christian Norberg-Schulz i 1978 skrev om interiøret i sin bok "Mellom jord og himmel", hadde han en fenomenologisk tilnærming til det å bo:

Når vi går inn i huset, er vi endelig hjemme. Hjemmet skal bekrefte vår identitet og gi oss trygghet. I huset finner vi de tingene vi kjenner og som virkelig betyr noe for oss. Vi har tatt dem med utenfra, og lever med dem fordi de representerer "vår verden". I interiøret omgås vi tingene ved daglig bruk. Vi blir kjent med dem, vi tar dem frem og setter dem bort slik at de deltar i vårt liv, vi tar dem i hånden og gleder oss over deres mening. Derfor er interiøret "inderlig", i den betydning at det gir oss *nærhet*.<sup>216</sup>

Denne nærheten og de andre følelsene som Norberg-Schulz beskriver kan best oppleves sammen med beboerne. Å skulle formidle beboernes syn og forhold til hjemmet sitt på et museum når ingen bor der lenger, er en vanskelig oppgave. Likevel mener jeg at man langt på vei kan identifisere forskjeller i så henseende ved å fordype seg i dokumentasjonen som finnes i tilknytning til utstillingene. Vi vet for eksempel at Tove og Ola i Bonythjemmet hadde et reflektert forhold til tingene sine og til hjemmet sitt. Dette bygger på deres profesjon som interiørarkitekter, hva de har uttalt i forhold til hjemmet sitt, og hva man kan lese i introduksjonsutstillingen, samt vissheten om interiørdesignens- og gjenstandenes autenticitet. Bonythjemmet kommer nærmere i måten det representerer en mentalitet og viser måter å tenke på i forhold til hjemmet, som korresponderer med de tankene Norberg-Schulz skriver om. Beboernes bevisste valg og reflekterte forholdet til sine omgivelser, blir omtalt flere steder i denne oppgaven og underbygger tanken om at hjemmet kan være identitet. Om identitet skriver Norberg-Schulz: "Da identitet fremfor alt består i et vennskapsforhold til omgivelsene, kan ikke husets verden være helt annerledes enn disse, selv om den er mer "ideell"."<sup>217</sup> Norberg-Schulz skriver videre: "Interiørets vesen er fordypelse. Det bringer oss nær tingene, både som opplevd fenomen og som forstått vesen".<sup>218</sup> Hva han legger i "forstått vesen", velger jeg å knytte opp mot et sitat av Dag Andersson: "For innfelt i tingenes helhetlige orden er det at både vårt sansende og vårt forstående forhold til verden finner

---

<sup>216</sup> Norberg-Schulz, Christian (1978): s. 85.

<sup>217</sup> Ibid, s. 85.

<sup>218</sup> Ibid.

sted.”<sup>219</sup> Etter min mening poengterer dette sitatet det overordnede ved all menneskelig aktivitet, nemlig at man sanser og forsøker å forstå omgivelsene sine. I et interiør kan man finne et mer eller mindre helhetlig uttrykk som gir en forståelse. Norberg-Schulz viser til at visse historiske epoker har oppfattet boligen som et speilbilde av en streng sosial organisasjon eller som en ramme om livets ”friere” aktiviteter. Han sier videre at: ”Mens byrommet representerer en overenskomst, går interiøret dypere og uttrykker en felles tro eller kjærlighet.”<sup>220</sup> Til dette siste mener jeg å kunne se en slags felles tro eller kjærlighet i måten beboerne av Bonythjemmet gikk frem da de pusset opp leiligheten, og hvordan de brukte den til arbeid og sosialt liv. Når det gjelder Moelvenhuset vil en slik vurdering måtte bygge mer på antagelser, fordi det finnes så lite dokumentasjon.

I Bonythjemmet blir vi både presentert for en visuell autentisitet bygd på fotoreportasjen i Nye Bonytt, en prosessuell autentisitet med bidrag fra Ola og Tove, og en materiell autentisitet i form av alle møblene og gjenstandene som hadde vært i deres eie. Når det gjelder Moelvenhusets tidligere beboere, finnes det lite dokumentasjon om deres syn på hjemmet som er tilgjengelig for vanlig publikum. Det meste som finnes av intervjuer og forberedelser til flyttingen av huset til Maihaugen finnes i museets arkiv. Det må imidlertid nevnes at det ble skrevet mye i avisene i den perioden utstillingen åpnet, slik at beboerne ikke er anonyme i den forstand. Når man besøker utstillingen har imidlertid anonymisering vært et mål fra museets side, slik at der man for eksempel ser fotografier på veggene er ikke disse knyttet til beboerne, men samlet inn blant annet fra museets ansatte. Når vi besøker utstillingen må vi bygge våre antagelser på det vi ser og hva vi blir fortalt. I kapittel 3 fremkommer det i hvilken grad interiøret er autentisk og hvor mange av beboernes egne møbler og gjenstander som står der. Vi vet ut i fra dette at en betydelig del av interiøret er samlet inn fra ulike steder og satt sammen av museets folk. Dette gjør denne utstillingen mye mer ”materiell” enn Bonythjemmet, i den forstand at vi blir presentert for det mange opplever som en typisk 1970-tallsstil. Det vi ser er kvalitetssikret av museets fagfolk på bakgrunn av deres kunnskap - og representerer en karakteristisk del av den materielle kulturen fra den aktuelle perioden. Når det gjelder den prosessuelle autentisiteten, er det et interessant poeng at huset ble flyttet og satt opp på museet av den samme arbeidsgjengen som i sin tid hadde satt opp huset på Gardermoen.

---

<sup>219</sup> Andersson, Dag T. (2001): *Tingenes taushet, tingenes tale*. Oslo: Solum Forlag, s. 290.

<sup>220</sup> Norberg-Schulz, Christian (1978): s. 91.

På sitt eget spørsmål om hvordan et interiør kan visualisere en livsform og gjengi et verdensbilde, besvarer Norberg-Schulz seg selv ved å vise til en overensstemmende struktur som i et interiør betyr at vi finner romforhold og karakter som enten gjentar eller komplementerer omverdenen. For å forstå dette bedre: ”Ekstreme omgivelser krever komplementering; således gjør araberne interiøret til en kunstig oase, mens våre forfedre rosemalte sine stuer for å holde forestillingen om sommer og fruktbarhet levende gjennom en lang vinter.”<sup>221</sup> Som jeg viste til i kapittel 3 kan denne komplementeringen leses i hvordan 1970-tallshuset for eksempel er utstyrt med mange fargerike broderte puter. Disse kan leses som symbolske tegn på det samme fenomenet som Norberg-Schulz beskriver i omtalen av våre forfedres rosemalte stuer.

Ulike utfordringer kan komme til syne i boligen, på samme måte som beboernes personlighet, ulike aktiviteter og tidsånd kan det. Når etnologen Eva Londos skriver om hva som finnes på veggene i svenske hjem, viser hun til psykologisk vitenskap som sammen med lingvistikken har en tendens til å ignorere den materielle tingverdenen som faktor i ”jegets” identitetsutvikling. I stedet vektlegges språket som den avgjørende betydning for individet.<sup>222</sup> Londos påpeker imidlertid at innlæring av språk kommer etter at tolkning av symboler allerede er praktisert hos individet. Hun viser til Freud som antydte at de materielle tingene, mer enn språket, blir betydningsfulle i formingen av det underbevisste. Livene våre utspiller seg i den materielle verden. Vi lever av og gjennom det materielle og selv i tankene våre er vi henvist til å benytte ting konkret, symbolsk eller metaforisk.<sup>223</sup> Selv om folk har en ulik grad av tilknytning til tingene i sitt eget hjem, dreier det seg om identitet. Londos viser til hvordan mennesker bruker veggene i sine hjem til symbolsk å signalisere politisk, kulturell eller etnisk tilhørighet. Som jeg viste til i kapittel 3, kan komposisjonen av fem tekstiltrykk av kunstneren Wenche Kvalstad Eckhoff (ill.15), fortelle mye om disse beboernes identitet. Både i måten bildene er hengt opp, hvor mye som får komme opp på veggen og følgelig hva bildene forteller og symboliserer. Denne typen kunst har en egen evne til å illustrere Londos sine tanker om identitet knyttet til de materielle tingene.

---

<sup>221</sup> Norberg-Schulz, Christian (1978): s. 87.

<sup>222</sup> Londos, Eva (1993): *Uppåt väggarna i svenska hem En etnologisk studie av bildbruk*. Stockholm: Carlsson Bokforlag, s. 40.

<sup>223</sup> Ibid, s. 45.

## Kapittel 6 – Utstillingene i kontekst

Spørsmål knyttet til utstillingene og hvorvidt de representerer autentiske hjem, boliger eller museale konstruksjoner, reiser problemstillinger i forbindelse med denne oppgavens tema. En opplagt svakhet i forsøket på å finne svar på disse spørsmålene er at jeg kun har konsentrert meg om to utstillinger. Det må imidlertid presiseres at jeg har skaffet meg bred innsikt gjennom lignende utstillinger og omfattende litteratur.

### Bolig versus hjem

Selv om betegnelsene bolig og hjem brukes om hverandre i nyere norsk språkbruk, har de likevel ulik konnotasjon eller begrepsinnhold. Morten Bing skriver at: ”Mens termen *bolig* i større grad synes å vektlegge en bygnings materielle aspekt, vektlegger *hjem* det emosjonelle. I det ene tilfelle står huset i sentrum for oppmerksomheten, i det andre mennesket.”<sup>224</sup> Av dette kan man utlede at boligen er den materielle rammen for det livet menneskene lever i sine hjem. Distinksjonen er tankevekkende og kan defineres på ulike måter:

Boligen betraktes som en fysisk, funksjonell og objektiv ramme, mens hjemmet tillegges et mer emosjonelt, subjektivt og sosialt innhold. Et bolighus blir sett på som en teknisk, økonomisk, fysisk struktur; hjemmet som et sett av relasjoner: mellom mennesker, mellom mennesker og ting, mellom samtid og historie.<sup>225</sup>

Om man skulle trekke inn en litterær kilde, kan August Strindbergs utsagn stå som et annet eksempel på definisjonen av et hjem; ”Det er alt løst og flyttbart som gjør et hus til et hjem.”<sup>226</sup> Det vil si at alt fast interiør som gulv, vegger og tak utgjør huset eller boligen, mens gjenstandene og møblene er det som skaper hjemmet. Jeg vil tro at Strindberg også inkluderte beboerne som noe ”løst og flyttbart”.

Følgende sitat viser hvordan boligen kan speile samfunnsutviklingen og tendenser i tiden:

---

<sup>224</sup> Bing, Morten (2001): Østkanthjemmene og østkantutstillingen. Oslo: Utgitt av Norsk Folkemuseum, s. 24.

<sup>225</sup> Johnsen, Espen (2000): s.2

<sup>226</sup> Bergan, Gunvor Øverland og Trinelise Dyste (2003): *Tingenes århundre 1900 – 2000*. Oslo: Gyldendal Fakta, s. 57.

Boligen, som har en sentral plass i den norske bevissthet og identitetsopplevelse, kan i dag sees som et uttrykk for en vektlegging av kjærlighetsekteskapet og kjernefamilien som helt grunnleggende enheter i den norske sosiale virkelighet. Den reflekterer også en nedtoning av fellesskapsfølelse og økende individualisering av sosiale relasjoner og organisasjonsformer som er relativt moderne fenomener.<sup>227</sup>

Dette viser at mennesker fikk en ny frihet som ga dem valgmuligheter ut over det helt nødvendige. Da vi kom ut på 1970-tallet var dette en tid med store samfunnsendringer i form av for eksempel kvinnefrigjøring, ungdomsopprør og fokus på miljøødeleggelser. Dette gjorde hjemmet om til en arena for ulike aktiviteter, synliggjøring av beboernes identitet og hvordan de ønsket å markere seg sosialt.

Hjemmet er i første rekke blitt symbol for de kulturelle verdier som er viktige for oss. Vi bruker boligens utseende, størrelse, lokalisering og innredning for å symbolisere og signalisere bestemte livsstiler og sosial tilhørighet og for å uttrykke økonomisk suksess og uavhengighet. I denne forstand kan man si at boligen i vår tid er blitt et kulturprodukt i større grad enn det noen gang har vært.<sup>228</sup>

Disse tankene er interessante i forhold til å se på hjemmet som kommunikasjon. At det har blitt et kulturprodukt gjør det enklere å tolke det man ser som tegn på noe. Så fort vi kommer inn i et hjem, starter fortolkningen enten bevisst eller ubevisst. Når vi besøker utstillingene skjer det samme, og de mest observante ser etter spor av fortellinger som får komme til orde samtidig som de identifiserer stil på gjenstander og møbler. Graden av innsikt i det virkelighetsområdet som tegnene hører til i, vil si at man i dette tilfellet må vite noe om 1970-tallet for å kunne tolke og forstå det man ser. Samtidig gjør museums konteksten sitt til at de fleste betraktere vet at de blir presentert for en konstruert virkelighet der en rekke valg er gjort i regi av museet. Som jeg har forsøkt å belyse i tidligere kapitler, er det den benyttede metoden som bestemmer hvilken virkelighet som presenteres. Det kan være alt fra et generelt tidsbilde til en konkret gjengivelse med ulik grad av detaljering. Hjemmene som de respektive beboerne i sin tid skapte, og som museets folk senere gjenskapte, fokuserer primært det som befinner seg innenfor veggene, der folk har hatt størst mulighet til å påvirke sine omgivelser.

## **”Period room”**

I England og USA blir denne typen utstillinger av boliger på museum kalt ”Period Rooms”. I en bokomtale av antologien ”The Modern Period Room” skriver Marit Lending under overskriften ”private interiører som museum og monument”:

---

<sup>227</sup> Erring, Bjørn B.(1996): ”Boligen som kulturprodukt.” I: *Hva er god boligsak?* Utgitt i samarbeid med Den Norske Stats Husbank i forbindelse med dens 50-års jubileum. Sven Erik Svensen og Mari Hvattum (red.). Oslo: Ad Notam Gyldendal, s. 12.

<sup>228</sup> Ibid, s. 18.



Perioderommet, slik vi kjenner det fra kunstindustrimuser, friluftsmuseer eller fra musealiserte rom i fredede bygg, oppfattes gjerne som et temmelig tilforlatelig arrangement. Slike rom fremstilles som genuine historiske vitnesbyrd, innenfor en museumsdiskurs som hviler på forestillinger om sannhet og autentisitet.<sup>229</sup>

Sett med dagens øyne blir dette sitatet noe unyansert, men stemmer bedre med hvordan det var tidligere. Den rådende holdningen har vært at det som ble presentert på et museum, var nesten ensbetydende med sannhet. Etter hvert som folk har fått mer utdannelse og kunnskap har de også kunnet stille flere kritiske spørsmål til hva som der blir presentert og på hvilken måte. I antologien blir forskjellige aspekt ved utstilte interiører diskutert, slik som hvordan man forteller historien om livene som ble levd der og hvor autentisk en retrospektiv rekonstruksjon kan bli. Jeremy Aynsley, ved the Royal College of Art, stiller spørsmål ved om moderne *Period Room* er en selvmotsigende betegnelse og skriver:

Traditionally, the term "period room" has been associated with the conventions of presenting ensembles of furniture, fittings and decorative schemes within the context of a museum. Museological practice has established ways of understanding such interiors for their contribution to a history of style, in a system that elevates authenticity and connoisseurship to paramount and guiding principles.<sup>230</sup>

Han viser til at "perioderommene" tradisjonelt har blitt assosiert med en samling av møbler og gjenstander i et museum som skal vise en stilhistorie der autentisitet og fagkunnskap har vært de herskende prinsippene. Aynsley påpeker imidlertid at vi i det 20. århundre har vært vitne til at disse rommene også har eksistert i andre settinger som store utstillinger og varehus, reportasjer i magasiner og mer spesialiserte design- og hjemutstillinger. Han mener det er viktig å skille mellom ulike kategorier av romrepresentasjoner. Der hvor rommene har blitt flyttet fra en tidligere kontekst og over til et museum skriver Aynsley at: "This tradition is most closely associated with decorative arts museums that were entrusted with responsibility for the care, preservation and display of endangered specimens of what we now call interior design."<sup>231</sup> Tradisjonelt har disse rommene blitt flyttet på museum i et bevaringshenseende.

På The Geffrye Museum i London kan man se perioderom som viser skiftende stil i engelske interiører fra 1600-tallet til i dag (ill.60 og 61). Museet presenterer sine utstillinger slik: "These are not the actual rooms of actual people. Their purpose is to show the changing

---

<sup>229</sup> Lending, Mari (2006): "Private interiører som museum og monument". I: *Byggekunst 05. 2006*. Oslo: Norske arkitekters landsforbund, s.67.

<sup>230</sup> Aynsley, Jeremy (2006): "The Modern Period Room – a contradiction in terms? I: *The Modern Period Room*. New York: Routledge, s. 9.

<sup>231</sup> Ibid

styles and tastes of this urban middle class at different periods of history.”<sup>232</sup> Museet er tydelig på at det er presentasjonen av skiftende stil og smak som er hensikten med utstillingene, og ikke formidlingen av menneskers liv der. I tillegg til de forskjellige perioderommene, har de også laget utstillingsmontre som presenterer sentrale gjenstander fra forskjellige tidsepoker (ill.62).

Christopher Wilk ved Victoria & Albert Museum i London kategoriserer ulike perioderom som stilhistorie, bevaring av interiører som var i ferd med å gå tapt, nasjonale historier som for eksempel historien om engelsk interiør, og til slutt dekorative teknikker.<sup>233</sup> I kategorien bevaring av et interiør, kan det enten være på grunnlag av interessante beboere eller som det er gjort på Victoria & Albert Museum: at et helt interiør som ble designet i 1937 av en amerikansk arkitekt, er stilt ut i sin fulle størrelse (ill.63). Om denne utstillingen står det: ”Frank Lloyd Wright (1867-1959) designed this panelled office for the Kaufmann Department Store in Pittsburgh, USA. He also designed the furniture, carpets and upholstery.”<sup>234</sup> Her har intensjonen vært å bevare og vise et totaldesigned interiør utført av en kjent arkitekt, ofte kalt *Gesamtkunstwerk* eller allkunstverk.

Brenda Martin ved The Dorisch House Museum omtaler perioderom slik; “Such museums are primarily concerned with showcasing the best examples of design and the decorative arts”. Hun skriver videre: ”

The visitor to a house museum expects to have information about the former occupants, as well as the architectural design or interior decoration. They are interested in the inhabitants as much as the interiors, and through that, how the rooms were used.”<sup>235</sup>

Jeg tolker henne slik at perioderommene primært skal vise interiører av høy kvalitet, mens *house museum* mer viser hvordan folk har bodd og hvordan rommenes interiør har vært. Etter min mening ligner denne siste kategorien på det man forbinder med friluftsmuseer, og hvor både Bonythjemmet og Moelvenhuset kan plasseres. Om vi går tilbake til Aynsley og ser på det han trekker frem i en annen kategori interiører, er det den typen som har blitt bevart på

---

<sup>232</sup> The Geffrye Museum A Brief Guide (1998): London: The Geffrye Museum Trust Ltd, s. 6.

<sup>233</sup> Aynsley, Jeremy (2006): s. 11.

<sup>234</sup> [http://images.vam.ac.uk/ixbin/hixclient.exe?\\_IXSESSION\\_=fmIgJMTsy7N&submit-button=SUMMARY&\\_IXIMAGE](http://images.vam.ac.uk/ixbin/hixclient.exe?_IXSESSION_=fmIgJMTsy7N&submit-button=SUMMARY&_IXIMAGE), lesedato 30.5.2007. (se ill.liste nr. 63).

<sup>235</sup> Martin, Brenda (2006): “Photographs of a legacy at the Dorich House Museum.” I: *The Modern Period Room*. New York: Routledge, s. 165.

stedet – ”preserved in situ”<sup>236</sup>. Han viser til engelske eksempler som etter min mening kan minne om det som er blitt gjort med Henrik Ibsens rekonstruerte leilighet i Arbinsgate, Bjørnstjerne Bjørnsons hjem Aulestad og Sigrid Undsets hjem Bjerkebæk. Alle disse er bevart på sitt opprinnelsessted og er åpne for publikum. Ibsens hjem ligger under forvaltningsansvar av Norsk Folkemuseum, mens de to øvrige hører inn under Maihaugen. Det er først og fremst i kraft av å ha vært bolig for kjente personer at disse hjemmene er interessante for publikum, men som et pluss får man også et innblikk i datidens interiørstil. Om enda en kategori av interiører sier Aynsley; ”Finally, a third kind of period room is the representation of an interior as an imaginary or imagined space, whether realised or not.”<sup>237</sup> Slik jeg tolker ham ser han ikke denne typen utstilling som like viktig fordi ”representations of imaginary period rooms” allerede finnes i form av møbelkataloger, interiørreportasjer i magasiner og fjernsynsprogrammer. I motsetning til Brenda Martin bruker Ansley begrepet *period room* om alle disse kategoriene.

## Skapt virkelighet

Når det gjelder interiørreportasjer i magasiner har kunsthistoriker Espen Johnsen, som var prosjektleder for Bonytt-hjemmet, påpekt at magasiner som Bonytt kan skape en virkelighet som kanskje ikke er i overensstemmelse med hvordan beboerne egentlig har det.<sup>238</sup> Han utdyper dette med å stille noen spørsmål:

Det er morsomt å fokusere ”hjemmet i media” – magasiner som ”Bonytt” er en viktig påvirkningskilde for mange folk. Vi ønsker også å sette spørsmålstegn ved en slik reportasje. Er det virkelig hjemmet de viser? Er det slik de virkelig bodde?<sup>239</sup>

På et generelt grunnlag er det relevant å stille slike spørsmål fordi boligreportasjer ofte bærer preg av iscenesettelse av en livsstil som ikke alltid stemmer med virkeligheten. I forlengelsen av spørsmålene om Bonytt som påvirkningskilde, og hvorvidt reportasjene viser virkeligheten, synes det relevant å forsøke å finne ut hva som i interiørene eventuelt er fjernet eller supplert. Fotografen har mulighet til å komponere bildene på en slik måte at elementer i interiøret enten fokuseres eller utelukkes. Teksten i reportasjen har mindre mulighet til å

---

<sup>236</sup> In archaeology, in situ refers to an artifact that has not been moved from its original place of deposition, in other words is stationary meaning "Still". [www.wikipedia.org/wiki/In\\_situ](http://www.wikipedia.org/wiki/In_situ). lesedato: 8.5.2007.

<sup>237</sup> Aynsley, Jeremy (2006): s. 10.

<sup>238</sup> Espen Johnsen intervjuet av John-Arne Ø. Gundersen (20.4.2004):

<http://www.oslopuls.no/cityguides/nav/print.jhtml?context=culture&id=777160>. Lesedato 4.3.05.

<sup>239</sup> Ibid

påvirke mottageren fordi det er den visuelle delen av en reportasje som når frem til leseren først. Ofte leses knapt tekstene, slik at bildene alene blir formidlere av en ”virkelighet” som er vanskelig å etterprøve. Brenda Martin viser til de fotografiene som i noen tilfeller kan være brukt som dokumentasjon for utstillingene: ”They show interiors that are impersonal, modular, insular. They give the appearance of being ”set out” like a stage set, ready for the drama of an idealised and standardised daily life.”<sup>240</sup> Dette er ofte tilfelle der arkitekten eller interiørarkitekten har vært oppdragsgiver og kunnet styre hva fotografiene skal vise. Ved en gjennomgang av 1970-årgangene av Nye Bonytt, som jeg har konsentrert meg om, finnes en overvekt av reportasjer med beboere avbildet. Ofte ser man dem i aktiviteter som relaterer seg til måltider, eller de sitter med en bok og leser, eller spiller spill med sine barn. Der beboerne ikke er tilstede på fotografiene, blir det interiørelementene som formidler livet i boligen. I mange eksempler er det slett ikke hovedfokus å tenke seg beboere, men snarere å se hvilke interiørtrender og møbler som dominerer en aktuell periode. Med et slikt fokus trer boligen frem som en ramme rundt strømninger innen hjeminnredning eller interiørdesign, og ikke like tydelig et hjem relatert til beboere.

Reportasjen i Nye Bonytt, som var grunnlaget for Bonytthjemmet på museet, relaterer seg imidlertid tydelig til beboerne og hva disse har fått til i form av egeninnsats kombinert med sin profesjon som interiørarkitekter. Leiligheten viser et interiør som var nyskapende for sin tid både i valg av løsninger, materialer og møblering, og må kunne sies å være et designet interiør – altså et formgitt interiør. Om gjenskapingen av Bonytthjemmet på museet har beboer Tove Kvalstad sagt at det faktisk var slik de hadde det.<sup>241</sup> Da hun og mannen besøkte utstillingen Bonytthjemmet mer enn tjue år etter at de hadde bodd der, ga de uttrykk for at det var som å sitte i leiligheten fra den gang. I tiden etter åpningen har disse beboerne vært i jevnlig kontakt med museet og bidratt med suppleringer av ulik art. Så vidt jeg vet dreier det seg ikke om nye gjenstander til utstillingen, men heller flere opplysninger som kan kaste nytt lys. I kapittel 2 blir de pågående forandringene med introduksjonsutstillingen i forbindelse med leiligheten nærmere omtalt, og viser hvilken innflytelse beboerne her har hatt.

Moelvenhuset presenteres på en annen måte. Det foreligger ingen reportasje fra dette hjemmet dokumentert med fotografier. De få fotografiene som er brukt som grunnlagsmateriale er tilfeldige familiebilder av varierende kvalitet. Familien som bodde der

---

<sup>240</sup> Martin, Brenda (2006): ”Photographs of a legacy at the Dorich House Museum.” I: *The Modern Period Room*. New York: Routledge, s. 166.

<sup>241</sup> E-mail fra Birte Sandvik 5.2.2007; ”Ifølge beboer Tove Kvalstad VAR det faktisk slik de hadde det.”

hadde ikke fotografiapparat på 1970-tallet og følgelig gir dette manglende dokumentasjon. Det ble foretatt fotografisk dokumentasjon rett før huset ble flyttet fra Gardermoen, men det vil i praksis si tjue år etter den tiden utstillingen skal representere. Nå skal det riktignok sies at disse beboerne ikke var blant dem som stadig gjorde nye innkjøp og forandringer, så mye av det som ble fotografert var slik de hadde hatt det hele tiden. Utstillingen anonymiserer beboerne fremfor å fokusere deres tilstedeværelse, og det ser vi også i de andre utstilte boligene på Boligfeltet. Grunnene til dette er flere slik jeg ser det. For det første kan det bli et juridisk problem å stille ut folk i full offentlighet, og for det andre er det ikke primært menneskene som er interessante i denne sammenheng – men de materielle sporene etter dem. Det synes også viktigere for museet å formidle et generelt og bredere bildet av 1970-tallet i måten de bringer inn tidsriktige elementer. Eksempler på dette er ”stresslesstolen” og skinnsalongen som beboerne aldri hadde vært i besittelse av, men som museet mente var viktige for fortellingen om 1970-tallet. De utvider fortellingen slik de selv oppfatter denne tiden, ved å totalkonstruere et ungdomsrom basert på egen kunnskap. Dokumentasjon om dette rommet fra den aktuelle tiden foreligger ikke, derfor blir det en god beskrivelse når Hosar bruker betegnelsen ” kvalifisert gjetning” om det museet har gjort her:

De rekonstruerte hjemmene ble i stor grad en form for kvalifisert gjetning og i større grad et generelt tidsbilde for et bestemt sosialt og yrkesmessig miljø enn et godt bilde på et bestemt hjem. Graden av autenticitet i gjenskapingen av et hjem avhenger av kunnskapen hos den som utfører arbeidet.<sup>242</sup>

Dette underbygger mitt syn på at Moelvenhuset fremstår som en avspeiling av 1970-tallet, i et ferdighus ”på landet” i en arbeiderfamilie uten spesielle preferanser til smak. Et sosialt miljø kommer til syne i måten arbeiderhjemmet fra 1970-tallet fremstår med en litt tilfeldig møblering, og gjenstander innkjøpt i lokale forretninger. Bøkene i bokhyllen forteller om jakt og fiske som fritidsinteresser, men lite om hvem disse menneskene var og hva de var opptatt av. Bonythjemmets beboere var ikke utpreget intellektuelle, men alle bøkene om kunst, arkitektur og matlaging gjør det lettere å få personene ”synlige”. Ved å sammenligne disse to utstillingene kan man finne ulike sosiale skillelinjer både i bomønster, måten de innredet sine boliger på og i måten de ble brukt.

---

<sup>242</sup> Hosar, Kåre (1998): “1900-tallets boliger på Maihaugen”. I: *Slik vil vi bo Hjem og bolig gjennom 500 år*. Lars Roede, Morten Bing og Espen Johnsen (red.) Oslo: Norsk Folkemuseum, s. 128.

## Autentisitet

Når vi ser på Norge og måten en hel leiegård og hus er blitt flyttet inn på kulturhistoriske friluftsmuseer kan vi snakke om et nordisk fenomen. Skansen i Stockholm blir ofte trukket frem som det første blant friluftsmuseer og Aynsley beskriver det slik; ”Skansen’s emphasis on everyday life and the democratic, non-elite character of the Nordic home held an important resonance for the design identity that Scandinavian countries would develop in the twentieth century.”<sup>243</sup> Denne ikke-elitære holdningen som har fått dominere folkemuseene har gjort at vanlige folk har kunnet kjenne seg igjen i det som har blitt utstilt og presentert der. For Norsk Folkemuseum og Maihaugens del ligger mye av grunnen til deres suksess nettopp i dette at ”hver og en” kan kjenne seg igjen. Som nevnt tidligere kan man relatere begrepet *house museum* til friluftsmuseum, der følgende sitat forteller mye om hvilke problemstillinger man står overfor:

The particular challenges for the house museum focus on issues of authenticity and the conservation of a particular culture. There is also the concept of what makes an appropriate “museum display” understood by both curators and visitors at the site of a previously private dwelling. All these considerations impact on the final story that is narrated through the display.”<sup>244</sup>

Den narrative eller fortellende iscenesettelsen kommer best frem der museene har skapt en historie rundt fiktive mennesker i en gitt tid, og fra et bestemt lag av befolkningen med bestemte interesser og egenskaper. Jeg skal ikke si mye om dette i denne teksten, men i Wessels gate 15 er det to eksempler på dette i utstillingsleilighetene ”Ein ny heim i ei ny tid - 1905” (ill.64) der en familie har flyttet inn til byen fra landet på den tiden da Norge ble selvstendig. ”Teak, TV og tenåringer - 1965” (ill.65) viser hva tittelen antyder, samtidig som man kan se Einar Gerhardsens avskjedstale på fjernsynet. I begge disse utstillingene tar museet utgangspunkt i en tidsånd som man vil formidle, og som fiktive mennesker har blitt skap ut ifra.

Forprosjektet for innredningen i Wessels gate 15 ble utarbeidet i desember 2000, og fikk tittelen ”Å bo i by’n”. Om det som skulle representere 1970- tallet på museet står det å lese at:

---

<sup>243</sup> Aynsley, Jeremy (2006): s. 25.

<sup>244</sup> Martin, Brenda (2006): s. 166.

1975 "Revitalisering og revolusjon". På 1970-tallet kunne en sliten leilighet i en gammel bygård få nytt liv. De unge akademikerne ønsket verken å bo i foreldrenes villakvarter eller i 1950- og 60-tallets drabantbyer, men søkte til kollektivet på landet eller til den indre byen. De innredet hjemmene sine på tvers av nedarvede skikker og konvensjoner, og mellom trehvite furumøbler og håndvevede tekstiler, under Che Guevaras heroiske blikk, over tekopper og rødvingglass, drøftet man væpna revolusjon og proletariats diktatur.<sup>245</sup>

Denne teksten forteller om en ideologi som dominerte visse miljøer på 1970-tallet, og som museet mente var viktig å formidle. At de fant ut at det var laget en reportasje om en leilighet fra denne gården på slutten av det aktuelle tiåret, gjorde at museet virkelig fikk prøvd ut metoden med å rekonstruere etter fotografisk dokumentasjon. At disse beboerne kanskje ikke var fullt så radikale som generaliseringen i sitatet antyder, blir forsøkt nyansert i forbindelse med utstillingen. Bruken av begrepet *rekonstruert* som en beskrivelse av hva som er blitt gjort før leiligheten åpnet for publikum på museet er interessant. Når man begynner å problematisere begrepene *konstruert* og *rekonstruert* og distinksjonen mellom disse, så reiser det seg også et spørsmål om autentisitet. Hva er det man ønsker skal være autentisk? Autentiske tidsbilder på ideologier, strømninger, stil, kultur og smak, eller er det gjenskapning av en reell bolig eller et hjem basert på dokumenterte fakta? Til det siste spørsmålet innfrir Bonythjemmet langt på vei fordi autentisiteten står i forhold til dokumenterte fakta som fotografier og samtaler med beboerne. Svaret på spørsmålet om det er autentiske tidsbilder er mye mer komplisert. Selv om en rekonstruksjon bygger på kilder som fotodokumentasjon og samtaler med reelle beboere fra en bolig som har eksistert, behøver ikke det bety en mer autentisk gjengivelse av den aktuelle tiden. En *autentisk gjengivelse* blir et vanskelig begrep i denne sammenheng der kun bruddstykker fra en tid materialiserer seg. En intensjon om å skulle vise et generelt bilde av et tiår blir en nesten umulig oppgave, mens det å vise spesielle særtrekk ved en gitt tid blir nettopp det som det utgir seg for å være - nemlig en bit av virkeligheten. Der utstillinger viser oppbygging rundt ulike temaer og tendenser i aktuelle tidsepoker er det mer nærliggende å bruke begrepet konstruksjon. Distinksjonen mellom konstruksjon og rekonstruksjon er etter min mening mer et spørsmål om hva man fra museets side har valgt å formidle, og ikke så mye i hvilken grad det er autentisk eller ikke. For at noe skal være autentisk må det være det som det utgir seg for å være, og på den måten kan man si at kravene til autentisitet avhenger av premissene som blir lagt til grunn. Her er vi ved

---

<sup>245</sup> Bing, Morten (2001): "*Å bo i by'n*". I: Innredning av Wessels gate 15 på Norsk Folkemuseum. Forprosjekt, s.3. <http://www.norskfolke.museum.no/prosjekt/mogb/W15/Forprosjekt/w15.htm>. Lesedato 17.4.2001.

hovedproblemet. Etter min mening kan museene fritt gjøre det de finner hensiktsmessig – bare de er tydelige på hvilke metoder som er brukt og hva de har gjort.

Bonythjemmet har en visuell autentisitet i forhold til den reportasjen som var utgangspunktet for rekonstruksjonen. Inventaret og møblene er enten alt museet har fått overta fra beboerne, eller tilsvarende det originale. Begrepet prosessuell autentisitet er etter min mening også en god beskrivelse på mye av det arbeidet som ble gjort med gjenoppføringen. Teglsteinsveggen i gangen ble murt opp igjen så identisk som det lot seg gjøre på grunnlag av foto, skisser og samtaler med beboerne. Deler av kjøkkeninnredningen ble snekret etter en skisse som tidligere beboer Ola Ulset hadde tegnet etter sin retrospektive hukommelse. Han fikk også gleden av nok en gang å kunne rødvinsimpregnere kjøkkengulvet av gran. For øvrig laget han også grupperingen av rislamper som var lik den de hadde hatt i leiligheten sin. Tove Kvalstad var involvert i detaljering som for eksempel å fylle krydderglassene med innhold. I tiden etter utstillingsåpningen har de begge vært i løpende kontakt med museet og deltatt på arrangementer i leiligheten i forbindelse med blant annet jul. Som nevnt har de også blitt hørt og tatt hensyn til, da en ny introduksjonsutstilling ble utarbeidet. Av de museumsinteriører jeg har studert, er metodikken bak denne utstillingen helt unik. Flere av de andre leilighetene i Wessels gate 15 bærer mer preg av å være konstruerte da de ikke så tydelig knytter seg til konkrete gjenkjennbare beboere, men mer en samling av representative ting. Det samme er tilfellet ved flere av husene på Maihaugens boligfelt der utgangspunktet er reelle familier, men som museet har valgt å anonymisere og fjerne seg fra.

## **Konstruksjon versus rekonstruksjon**

Morten Bing som er prosjektleder for Wessels gate 15 skrev, etter å ha arbeidet med disse problemstillingene over en lengre periode, at: ”Men selv om det et stykke på vei er mulig å rekonstruere enkeltelementer, er rekonstruksjon etter mitt syn en illusjon. En hver helhet som presenteres i friluftsmuseet er en konstruksjon.”<sup>246</sup> Om man tenker på autentisitet som at noe er det som det utgir seg for å være, vil premissene som blir lagt være styrende for hvor autentisk publikum opplever noe. Premissene for en utstilling vil komme ulikt frem til de forskjellige mottagerne. Noen betrakter bare det de ser, uten å være mottagelige for de premissene som blir formidlet i utstillingstekster eller via omvisning. Slik blir mengden av kunnskap de har på forhånd styrende for hvilket utbytte de får når de besøker utstillingene. På

---

<sup>246</sup> Bing, Morten (2004): ”Hjem” på museum”. I: *Museum i friluft*. Trond Bjorli, Inger Jensen og Espen Johnsen (red.) Oslo: Norsk folkemuseum, s.119.



bakgrunn av dette mener jeg at museumskonteksten gjør utstillingene til en konstruksjon av rekonstruerte elementer med ulik grad av autenticitet - avhengig av premissene som ligger til grunn for presentasjonen på museet.

Idehistoriker Trond Berg Eriksen omtaler autenticitet som en ”magisk størrelse”:

Jeg forstår at det har pågått en debatt mellom forskjellige instanser her i landet om bygninger skal vernes på rot eller om det er best å plassere dem på museum. For meg er dette et abstrakt teoretisk problem, fordi det begrepet om ”autenticitet”<sup>247</sup> som lever under overflaten av denne debatten – og som forutsettes av begge parter – er en magisk størrelse som er beslektet med troen på relikvier.<sup>248</sup>

Han liker ikke bruken av autenticitet i historisk sammenheng. For som han sier; så dreier ikke historie seg så mye om ”sannhet” som om nyttige og nødvendige illusjoner. ”Forestillinger om identitet og ekthet er alltid langt mer avhengig av betrakterens blick enn av gjenstandenes egen karakter.”<sup>249</sup> Dette er et interessant synspunkt i forhold til hvordan publikum opplever utstillingene. I denne sammenheng vil etter min mening Walter Benjamins tanker om det originale kunstverket kunne relateres til boligutstillingene på museum:

Ett moment mangler selv ved den mest fullkomne reproduksjon: kunstverkets Her og Nå – dets unike eksistens på det sted hvor det befinner seg. I denne unike eksistens, og intet annet, sammenfattes kunstverkets historie i den tid det har bestått. Dette gjelder både de forandringer som det i tidens løp har vært utsatt for med hensyn på fysisk struktur og de vekslende eierforhold som det kan ha vært berørt av.<sup>250</sup>

På samme måte kan man søke etter det opprinnelige hjemmets ”her og nå”, men likevel måtte innse at både stedet og tiden er en annen. Når vi besøker utstillingene på museum opplever vi hvordan hjemmene kan ha eksistert på samme måte som når vi opplever et teaterstykke. Vi er klar over at vi står foran en rekonstruksjon av originalen på samme måte som et reprodusert kunstverk. Ut ifra denne tankegangen er det fristende å tenke seg de fritt komponerte interiørene som museets fagfolk står bak som like autentiske, men på et annet grunnlag - autentisk i forhold til kunnskap om en tid og ikke så mye til reelle mennesker.

---

<sup>247</sup> (usikker på hvorfor han kaller det autenticitet i og ikke autenticitet som betyr ekthet, men trolig er dette bare en trykkfeil - for senere i teksten brukes autenticitet)

<sup>248</sup> Berg Eriksen, Trond (1994): ”Kan fortiden bevares?” I: *Rapport fra Forum for Friluftsmuseer* 5. og 6. september 1994 Norsk Folkemuseum, s.12.

<sup>249</sup> Berg Eriksen, Trond (1994): s. 17.

<sup>250</sup> Benjamin, Walter (1991): *Kunstverket i reproduksjonsalderen*. Torodd Karlsten, (red.) Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, s. 37-38.

## Intensjoner og problemstillinger

Som prosjektleder for Bonythjemmet uttalte Espen Johnsen at reportasjen i Nye Bonytt ga en viktig begrunnelse for å kunne gjenskape ett bo til noen som faktisk hadde vært beboere i Wessels gate 15.<sup>251</sup> I stedet for å skape en bolig eller et hjem på bakgrunn av generell kunnskap om 1970-tallet, kunne man her nyttiggjøre seg den konkrete kilden som denne reportasjen representerte. Johnsen stilte spørsmålet; ”Ligger det ikke bak utvalget av gjenstander til ethvert hjem et mønster av sosiale og individuelle distinksjoner som er helt vesentlige å kjenne til for å skape en troverdig ramme om et realistisk liv?”<sup>252</sup> Utsagnet ”troverdig ramme om et realistisk liv” viser en interessant intensjon bak denne utstillingen. Det forteller oss at viktigere enn å representere 1970-tallets mangfoldige materielle kultur - er det å vise rammen om et realistisk liv. Man kan spørre seg om det motsatte ville vært å vise en troverdig ramme om en autentisk representasjon av 1970-tallets materielle kultur. I forprosjektet med å gjenoppbygge gården stilte Morten Bing blant annet spørsmålene: ”Står bygningen og gjenstandene i sentrum eller står menneskene i sentrum? Tar vi utgangspunkt i virkelige mennesker og deres liv og hjem eller dikter vi fritt?”<sup>253</sup> Disse spørsmålene har mange svar avhengig av hvilken leilighet man velger å se på. Hvorvidt det er gjenstandene eller menneskene som står i sentrum blir et spørsmål om hvilke fortellinger som til enhver tid blir knyttet til presentasjonen.

## Andre utstillinger

I Wessels gate 15 er det brukt ulike metoder for de forskjellige utstillingsleilighetene. Et eksempel viser vaskekonen Gunda Eriksens over 400 gjenstander som ble samlet inn og fotografert da huset i Holmens gate i Vika ble sanert i 1959. Denne leiligheten representerer 1950-tallet på museet fordi det var da tingene hennes ble tatt vare på, men det faktum at hun ikke hadde kjøpt nevneverdig nye ting siden midten på 1920-tallet, da hun etablerte seg med sin mann, betyr at vi her ser en ”usamtidighet” (ill.66). Prosjektkoordinator og etnolog Birte Sandvik uttrykker det slik; ”Eit frose bilete av ein heim har altså i seg eit større tidsrom. –Vi

---

<sup>251</sup> Johnsen, Espen (2003): ”Interiørarkitektens hjem”. I: *Museums Bulletin* (nr. 37). Astrid Santa (red.) Oslo: Norsk Folkemuseum, s.20.

<sup>252</sup> Ibid.

<sup>253</sup> Bing, Morten (2001): *Leiegården på Folkemuseet. ”Å bo i by’n” Innredning av Wessels gate 15 på Norsk Folkemuseum Forprosjekt s. 3.*

URL:<http://www.norskfolke.museum.no/prosjekt/mogb/W15/Forprosjektw15.htm>. Lesedato: 17.4.2001.

vil ha fram ”usamtidigheita” som vi finn i nær sagt alle heimar. I motsetnad til familien Ødegård<sup>254</sup> kjøpte Gunda mange av møblane brukt.”<sup>255</sup>

I en annen leilighet ser vi resultatet av en etablert kontakt med en pakistansk familie anno 2002 der museets metoder har vært ”samkjøp” og mottak av ting fra deres hjem for så å sette det sammen på museum (ill.67). Samkjøp vil si at museets folk går til innkjøp av gjenstander sammen med informantene etter deres smak, og tenkte og reelle behov. I denne leiligheten er imidlertid beboerne anonymisert og fremstår kun som kilder for hvordan en innvandrersfamilie kan ha hatt det i sitt hjem.<sup>256</sup> Et typisk trekk ved deres forbruksmønster er at det stadig foretas utbyttinger og bruktkjøp, noe som selvsagt må med i betraktningen når man skal se hvilke ting som dominerte denne tiden. Mange av møblene er fra 1980-tallet, men ingen skal i prinsippet være nyere enn fra 2002. Igjen ser vi fenomenet med ”usamtidighet” som er naturlig i forhold til hvordan folk har det i et hjem, men det kan skape et autentisitetsproblem for betrakteren om ikke premissene og intensjonene for utstillingene kommer tydelig nok frem.

På Maihaugens Boligfelt har Moelvenhuset sammen med et Block Watnehus begge vært gjenstand for den samme metoden, der utgangspunktet ble tatt i de familiene som hadde bodd i husene. Sistnevnte hus ble i likhet med Moelvenhuset hentet fra Lyngveien på Gardermoen, men dette hadde opprinnelig blitt oppført i 1980 og representerer derfor dette tiåret på Maihaugen (ill.68). Til å representere 1990-tallet ble et Hetlandhus (ill.69) oppført som nybygg på Maihaugen i 1995/96. Dette huset har derfor ingen beboerhistorie, så museet brukte en annen metode i innredningen av dette. En familie fra Lillehammer, som hadde bygd tilsvarende hus, ble valgt ut og brukt som forbilde til hvordan utstillingshuset skulle innredes. Det ble lagt stor vekt på intervjuer og fotodokumentasjon som grunnlag for å skape en mest mulig identisk bolig på museet. En del ting har museet fått overta fra denne familien på ett tidspunkt da de ønsket å anskaffe seg noe nytt, men flere gjenstander er innkjøpt etter prinsippet om at de skal være identiske med familiens.<sup>257</sup> Dette har vært relativt enkelt å oppnå fordi mange av gjenstandene og møblene fortsatt var å få kjøpt i de samme forretningene som den aktuelle familien hadde benyttet.

---

<sup>254</sup> Ødegård er en fiktiv familie i 1905 leiligheten.

<sup>255</sup> Ystanes, Karl H. (2005): ”Huset som fortel”. I: *Forskerforum* (nr 4). Intervju med prosjektkoordinator Birte Sandvik. URL: <http://www.forskerforbundet.no/templates/Page.aspx?id=12792>. Lesedato 25.9.2006.

<sup>256</sup> I e-mail fra Birte Sanvik 5.1.2007 skriver hun at; fordi det er nært opptil hvordan en familie har det eller ønsker å ha det, mener vi den gir et bilde av en norsk-pakistansk boskikk.

<sup>257</sup> Pedersen, Tove Wefald (1998): s. 75.

## Glassvegger og plastsokker

På Maihaugens nettside står det følgende om Boligfeltet: ”Hjemmene har fått det samme preget som da de sto på sin opprinnelige plass. Om du ser inn i et av dem, virker det bare som om familien er borte et øyeblikk. En avis ligger oppslått på kjøkkenbordet. ...”<sup>258</sup> Dette er hva Maihaugen ønsker å skape inntrykk av, og ikke nødvendigvis hvordan det oppleves av publikum. Kan man si at Bonyttleiligheten representerer det motsatte: nemlig at noen er tilstede eller i ferd med å tre frem i rommet? Jeg tenker at musikken som spilles i denne leiligheten er med på å gjøre menneskene tilstedeværende uten å være synlige. Samtidig er veggene i pleksiglass i neste øyeblikk med på å knuse illusjonen av nærværende mennesker. Vi får ikke bevege oss fritt i utstillingen som vi ville gjort i et hjem, og derfor blir museumskonteksten så tydelig for oss. På samme måte er de blå plastsokkene som de besøkende må ha på seg i Moelvenhuset, samt omviseren med all sin informasjon, med på å forsterke følelsen av å være på et museum. Det samme gjør brannslukningsapparatet *utenfor* inngangsdøren og skiltet med informasjon om huset. På Maihaugen får publikum kun besøke husene i følge med en omviser som låser opp, forteller om husene og svarer på spørsmål, eller de får være tilstede under rollespill.

Uansett hvilke barrierer som er etablert, det være seg fysiske eller psykiske, så er det måten utstillingene kommuniserer med hver enkelt som avgjør hvor vellykket opplevelsen blir. Og denne opplevelsen er ikke alene avhengig av hvilke grep museene har gjort, men også av de besøkendes forforståelse og holdning til denne typen utstillinger. Ikke alle problematiserer og stiller kritiske spørsmål til presentasjonen. En svak gjenkjennelse av gjenstander kan være nok for noen i forhold til autentisitet, mens andre umiddelbart ser svakheter og mangler. Trond Berg Eriksen spør seg om fortiden kan bevares, og svarer til dette:

Det kan den nok, men først må den konstrueres i en form som skaper gjenkjennelse og dekker vitale behov. De som har fulgt med i de siste generasjoners forsøk på å musealisere fortiden, vil ha lagt merke til at fortidsbildet har forandret seg i samme takt som alle timelige gjenstander for øvrig. Derfor er drømmen om å kunne bevare fortiden som sådan i dens ”ekte” og ”autentiske” form, en håpløs ambisjon. Forestillinger om identitet og ekthet er alltid langt mer avhengig av betrakterens blick enn av gjenstandens egen karakter.<sup>259</sup>

---

<sup>258</sup> <http://www.maihaugen.no/templates/Page.aspx?id=218> lesedato 23.2.2005.

<sup>259</sup> Berg Eriksen, Trond (1994): s. 17.

Når publikum besøker Bonythjemmet på Folkemuseet står de overfor ulike tilnæringsmåter. På grunn av det fysiske skillet i form av plexiglassvegger, er det vanskelig å forestille seg dette som noe annet enn en utstilling på museum. Fordelen med disse veggene er imidlertid at de mest sårbare områdene av leilighetene skjermes fra berøring slik at publikum til enhver tid kan bevege seg fritt uten følge av museets folk. Ulempen ved denne friheten er imidlertid at mange går glipp av viktig informasjon i form av organiserte omvisninger.

Tradisjonelt har museer vært templer for ting. Bestemte gjenstander blir gravd opp av jorda, fjernet fra søppelhaugene, eller tatt ut av hjemmene og plassert i en monumental og forbydende arkitektur der de som vil besøke dem, blir underlagt strenge regimer for respekt og varsomhet.<sup>260</sup>

En slik type museumsutstilling blir lettere akseptert av publikum som ”riktig”, fordi den er vanskelig å etterprøve på grunn av tidsaspektet. Når utstillinger presenterer objekter fra samtiden og ikke fra en fjern fortid, blir spørsmålene om autentisitet interessant på en annen måte. Mange vet mye om gjenstander og strømninger i den aktuelle perioden, og kan derfor selv avgjøre graden av autentisitet.

Mari Lending påpeker at det oppstår flokete paradokser i forbindelse med overføring av en gang bebodde rom til en museal sammenheng. ”Presentasjon og representasjon av historiske interiører handler først og fremst om skifte av kontekst: om re- og dekontekstualisering.”<sup>261</sup> Hun viser også til de to historiske tidene man må forholde seg til - nemlig den som representeres i utstillingene og den som de ble til i. For Bonythjemmets del var 1979 uproblematisk å fastsette på grunn av reportasjen som ble presentert dette året, men for Moelvenhuset er det en mye mer diffus tidsangivelse til årene *etter* 1974. Årene for utstillingsåpningene på museene var 1997 for Moelvenhuset og 2004 for Bonythjemmet. Dette er også tidsskiller som man må forholde seg til, på samme måte som 2007 er rammen for betraktning i dag. Hva som eventuelt forgikk av museal utvikling, og hvilke diskusjoner som dominerte denne perioden på syv år mellom utstillingsåpningene, har jeg av plasshensyn ikke kunnet gå inn på. Jeg vet imidlertid at det har foregått diskusjoner som har vært nyttige for begge museene i sine refleksjoner rundt utstillingene. Maihaugen som var først med sine

---

<sup>260</sup> Sørhaug, Tian (1996): *Fornuftens fantasier. Antropologiske essays om moderne livsformer*. Oslo: Universitetsforlaget, 77.

<sup>261</sup> Lending, Mari (2006): ”Private interiører som museum og monument”. I: *Byggekunst* nr. 5. 2006. Oslo: Norske arkitekters landsforbund, s.67.

samtidsutstillinger, gjorde et nybrottsarbeid som Norsk Folkemuseum kunne legge til grunn da de skulle foreta sine valg.

## Representativt eller tidstypisk?

Selv om noe ikke er statistisk representativt, kan det likevel godt representere en periode og en tidsånd. En materiell kultur som blir veldig tydelig i en tidsperiode, betyr ikke nødvendigvis at veldig mange mennesker hadde det slik, men at tendensen var synlig og tydelig. ”Eksempelvis kan et ”funkis”-interiør gi et godt bilde på mellomkrigstidens streben etter det moderne, selv om de fleste hjem uten tvil så annerledes ut på 1930-tallet.”<sup>262</sup> Denne problematikken synes relevant også i behandlingen av det tiåret som denne teksten konsentreres om. Mennesker fra ulike befolkningsgrupper hadde også på 1970-tallet en blanding av inventar og møbler fra flere perioder, fordi de bringer med seg ting de har hatt en stund, de arver noe og de kan kjøpe ting brukt. Til tross for dette kan man likevel si at hvert tiår har sin karakter ut i fra hva som dominerte i forretningene på denne tiden. Dette har jeg forsøkt å underbygge i kapittel 4. Det er lett å tenke seg 1970-tallet karikert enten med furu og naturmaterialer eller palisander og syntetiske tekstiler.

Selv om den radikale akademikerens furuhvite hjem ikke var representativt for tiden omkring 1975, var det likevel tidstypisk og derfor karakteristisk for strømninger på 1980-tallet. Hva som er typisk er et subjektivt valg, men hva som er representativt er også diskutabelt, avhengig av hvilke variabler en vektlegger.<sup>263</sup>

Hvilke variabler kan man vektlegge? Hva skal til for at noe er representativt? Måten en livsstil og dens budskap materialiseres på, kan gi det beste bildet på en tidsånd selv om man ikke kan dokumentere det som statistisk representativt.<sup>264</sup> Nye trender vil skille seg ut og komme til syne som typiske for den aktuelle tiden, selv om de ikke kan gjenfinnes i mange hjem generelt. Det tidstypiske og karakteristiske kan være de innovative trendene som peker fremover, eller er det kan være et generelt bilde som folk flest er innforstått med. I de kildene jeg har søkt i er det naturlig nok også et ”etterslep” av de forutgående tiårene som til sammen skaper inntrykket av 1970-tallet.

---

<sup>262</sup> Bing, Morten (2004): ”Hjem” på museum”. I: *Museum i friluft*. Trond Bjorli, Inger Jensen og Espen Johnsen (red.). Oslo: Norsk Folkemuseum, s. 121.

<sup>263</sup> Ibid

<sup>264</sup> Ibid

## Hva opplever vi?

Man må kunne si at de to utstillingene representerer hver sin retning av 1970-tallets interiørtrender, og at disse var beroende på beboernes ulike sosiale plassering og interesser. Bonythjemmet med mye furu, stålrør og lyse naturmaterialer speiler beboere som var opptatt av nye trender, men med et markant blikk også bakover i tid mot 1700-tallet. De handlet en stor del av møblene sine på Ikea som var både nyskapende og rimelig. Moelvenhuset representerer mange av de 1970-tallsgjenstandene og møblene som var å finne i mange forretninger på denne tiden. Det være seg palisandermøbler, skinn og syntetiske tekstiler som ble satt sammen i et tradisjonelt møbleringsmønster.

Forutsatt at en bolig blir til et hjem i relasjonen mellom beboere og ting - er det da slik at hjem transformeres tilbake til bolig igjen når de kommer på museum? Rent intuitivt ville jeg mene ja, men det er heller ikke riktig å si at det kun er boliger som er utstilt. Det må kunne sies at det er tidligere hjem, eller iscenesettelser av hjem. Etter min mening må det knyttes an til individers tilhold der for å være et hjem, samtidig kan man ikke si at Bonythjemmet eller Moelvenhuset bare er boliger på museum fordi det ikke bor noen der lenger. Denne typen utstillinger befinner seg i grenseland av mange ulike begreper og oppfatninger. Noen vil oppfatte utstillingene som mer eller mindre autentiske hjem, mens andre vil se dem som representanter for 1970-tallets materielle kultur i en bolig. En museumsutstilling kan aldri bli et autentisk hjem, men det kan bli en tilnærmet autentisk gjengivelse av et hjem. Om man skal nyansere graden av autenticitet i forhold til beboere, må Bonythjemmet sies å være mest vellykket på grunn av all den tilgjengelige dokumentasjonen. Jeg påstår imidlertid ikke at den utstillingen er mer vellykket i forhold til å formidle 1970-tallet. For at autentiske tidsbilder skal avspeiles, vil en total museal konstruksjon, basert på museenes kunnskap, kanskje være vel så optimalt.

## Kapittel 7 - Oppsummering og konklusjon

Med en intensjon om å studere samtidens bolig på museum, har jeg valgt ut to utstillinger som blir betraktet i sin museale kontekst, og i lys av sin samtid på 1970-tallet. Fire problemstillinger ligger til grunn for denne avhandlingen:

- 1. Hva har vært museenes mål og fremgangsmåte?

I arbeidet med Wessels gate 15, har Norsk Folkemuseum måttet tenke boskikk fremfor byggeskikk. Gården skulle formidle forståelse for hvordan folk har innredet og brukt boligen, og for hjemmets betydning både i forhold til identitet og som en ramme for livet. I tillegg til den primære målsettingen, har prosjektet også hatt verdi som et museologisk utviklingsprosjekt for teori og metode knyttet til friluftsmuseet som utstilling. Med nettverksprosjektet ”menneske og bomiljø”, som Norsk Folkemuseum initierte og som Maihaugen også deltok i, var intensjonen å forske på emner knyttet til hus, bolig og hjem, boskikk og boligidealer, og forholdet mellom mennesker og deres bomiljø. I arbeidet med Wessels gate 15 har målet vært at leilighetene både skulle vise det generelle og det spesielle, og at de skulle representere boligmiljøer fra flere perioder i gårdens eksistens. Utstillingen ”Bonytt hjemmet 1979” har blitt skapt etter en helt spesiell fremgangsmåte der en reportasje i Nye Bonytt forelå som detaljert dokumentasjon på hvordan leiligheten hadde sett ut i 1979. Denne har museet fulgt så langt det har latt seg gjøre, samtidig som det har pågått kontinuerlig dialog med de tidligere beboerne.

På Maihaugen har de valgt å samle en gruppe ulike boliger fra 1900-tallet i et eget område som har fått betegnelsen Boligfeltet. Museet poengterer at deres oppgave ikke er å vise publikum hvordan de synes folk burde ha bodd, men hvordan de faktisk bodde, ikke bare i en fjern fortid, men opp gjennom hele historien. For å vise hvordan *en* bolig kunne se ut på 1970-tallet, ble det flyttet et Moelven ferdighus fra Gardermoen og inn på museet. Det folkelige hjemmet har vært viktigere å vise enn de ledende strømmingene innen arkitektur og hjeminnredning, og det kommer til uttrykk i måten museet har tatt utgangspunkt i hvordan en vanlig arbeiderfamilie hadde det i 1970-årene.

I kapittel 6 har jeg relatert utstillingene også til hva man kan oppleve i utenlandske museer, med blant annet bruken av *Period Rooms*. Det synes som om disse i sterkere grad skal vise stilhistorie, og ikke relaterer seg så sterkt til tidligere beboere som mine eksempler gjør.



•2. I hvilken grad avspeiler utstillingene 1970-tallets interiørdesign og hjeminnredning?

Bonythjemmet bærer preg av å være et designet interiør på grunnlag av beboernes konkrete behov og reflekterte smak. Det flerfunksjonelle og fleksible viser seg på flere måter i denne leiligheten som to interiørarkitekter pusset opp. Som svar på at de ikke ønsket seg store sofaer, men samtidig hadde behov for et komfortabelt sted å oppholde seg, snekret de en spesialtilpasset ”daybed” som også skulle fungere som gjesteseng. Denne fleksibiliteten der ulike rom hadde flere funksjoner, viser noe som ble veldig typisk i 1970-årene. Interiøret speiler en retning som peker fremover mot 1980-tallet med mye hvitt og lyse farger, plast og stålrør, samtidig som det peker bakover mot solide håndverkstradisjoner uttrykt i skatollet fra 1700-tallet, og kjøkkenet med en del av den opprinnelige innredningen fra slutten av 1800-tallet. Moelvenhuset har beholdt sitt originale interiør slik det kom fra fabrikken med vinyl på vegger og gulv, og kjøkkeninnredning av plastlaminat med treimitasjoner. Boligen speiler en folkelig smak der tradisjonell møblering med store tunge salonger og mørk seksjon, som ikke så lett kunne flyttes rundt på, får en sentral plass. Disse står i tydelig kontrast til de lette stålrørsmøblene og romavdelingen med bokhyller i Bonythjemmet. Sett i lys av de trendene som dominerte 1970-årenes valg, kan det se ut som om naturmaterialer som furu, tegl, lerret, ull, bomull og lin ofte ble brukt i samme interiør, mens syntetiske materialer som vinyl i tapeter og gulvbelegg, og tekstiler av polyester og terylene fant sin plass blant palisander og mahogni. I dette mønsteret føyer henholdsvis Bonythjemmet og Moelvenhuset seg godt inn.

•3. Representerer utstillingene autentiske hjem, boliger eller er de museale konstruksjoner?

Betegnelse bolig og hjem brukes om hverandre i nyere norsk språkbruk, men har likevel ulik konnotasjon eller begrepsinnhold. En bolig synes i større grad å vektlegge en bygnings materielle aspekt, mens hjem vektlegger det emosjonelle. Begge utstillingene tar utgangspunkt i hjem som har eksistert i sin opprinnelige kontekst, men vi opplever ulik grad av autenticitet. Begreper som visuell- materiell- og prosessuell autenticitet, er relevante i forhold til Bonythjemmet som er gjenskapt på grunnlag av fotografier, inneholder svært mange møbler og gjenstander som beboerne har eid, samt gjenskapt ved at beboerne har utført noen arbeidsoppgaver i utstillingen som de i sin tid gjorde i leiligheten sin. Der hvor museet manglet noe, gikk de ut og etterlyste ting i media, eller de fikk satt inn erstatninger som ble ”godkjent” av beboerne. Moelvenhuset tar utgangspunkt i en reell familie som har samarbeidet med museet om å danne et grunnlag for de utstilte elementene, men medlemmene

er anonymisert i museets formidling. Noen møbler kommer fra familien, mens veldig mye er komplettert av museets folk på grunnlag av deres kunnskap om dette tiåret. En total museal konstruksjon ser vi i innredningen av ungdomsrommet der ingen elementer refererer til hvordan rommet hadde vært. Etter min mening kan man hevde at begge utstillingene er museale konstruksjoner så lenge de befinner seg på et museum, men Bonythjemmet har, på grunn av dokumentasjonsgrunnlaget, en større grad av autenticitet i forhold til det opprinnelige hjemmet. Moelvenhuset representerer en mer autentisk gjengivelse av det generelle 1970-tallets strømninger basert på museets kunnskap. Etter min mening kan aldri en museumsutstilling bli et autentisk hjem, men det kan bli en tilnærmet autentisk gjengivelse av et hjem – konstruert av museet.

#### •4. Hvorvidt kan utstillingene uttrykke identitet og ulike syn på hjemmet?

Identitet og syn på hjemmet kommer til uttrykk i måten beboerne har valgt å innrede sine hjem i forhold til funksjonsbehov, og hvilke møbler og gjenstander som får preferanse. Jeg viser til Bourdieu som bruker begrepet *habitus* om det som styrer folks smak, og som er resultat av sosial bakgrunn og utdanning. Hjemmets utforming kan vise ulike befolkningsgruppers *habitus* ved å bli gjenstand for sosial markering. Det kan uttrykke det mennesker har formet for å fylle en funksjon, uttrykke en følelse eller kommunisere en idé. Dette ser vi i måten Bonythjemmet har flere elementer som forteller om beboernes kunnskap og forhold til tingene sine i form av designobjekter. I Moelvenhuset ser vi et mer generelt bilde av hva som var å finne i forretninger over hele landet.

Beboernes identitet viser seg både i utvalget av bøker og i måten de er plassert på; I Bonythjemmet står bøkene i nøkterne furuhyller, og mange av titlene relaterer seg til kunst og kultur. I Moelvenhuset står skinninnbundne bokserier og titler relatert til jakt og fiske pent plassert i seksjonen sammen med pyntegjenstander. I dette interiøret finner man også mange broderte puter, og bilder av forskjellig art tilfeldig opphengt på veggene. I Bonythjemmet henger, tilsynelatende i et gjennomtenkt system, originale arbeider av en kunstner, samt et veggteppe fra Mexico. Når Eva Londos viser til hvordan mennesker bruker veggene i sine hjem til symbolsk å signalisere politisk, kulturell eller etnisk tilhørighet, mener jeg dette kan gjenfinnes i utstillingene. Flere steder i avhandlingen viser jeg til elementer som kan relateres til Christian Norberg-Schulz sine tanker om hjemmet som ramme for livets aktiviteter.

## Litteraturliste

- Andersson, Dag T. (2001): *Tingenes taushet, tingenes tale*. Oslo: Solum Forlag.
- Aynsley, Jeremy (2006): "The modern period room – a contradiction in terms?" I: *The Modern Period Room*. New York: Routledge.
- Benjamin, Walter (1991): *Kunstverket i reproduksjonsalderen*. Torodd Karlsten, red. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Bergan, Gunvor Øverland (1972): *Hjemmet vårt*. Oslo: NKS-Forlaget.
- Bergan, Gunvor Øverland, Aud Dalseg og Rannveig Getz (1978): *Interiør Planlegging og innredning av boligen*. Oslo: NKS-Forlaget.
- Bergan, Gunvor Øverland og Trinelise Dysthe (2003): *Tingenes århundre 1900 – 2000*. Oslo: Gyldendal Fakta.
- Berkaak, Odd Are og Ivar Frønes (2005): *Tegn, tekst og samfunn*. Oslo: Abstrakt forlag.
- Berg Eriksen, Trond (1994): "Kan fortiden bevares?" I: *Rapport fra Forum for Friluftsmuseer* 5. og 6. september 1994 Norsk Folkemuseum.
- Bing, Morten (2001): *Østkanthjemmene og østkantutstillingen*, Oslo: Norsk Folkemuseum.
- Bing, Morten (2001): *Boskikk og klasse 1870 – 1950*. Innlegg på bolig-historisk seminar 20.04.01.
- Bing, Morten (2004): "Hjem" på museum". I: *Museum i friluft*. Trond Bjorli, Inger Jensen og Espen Johnsen (red.). Oslo: Norsk Folkemuseum.
- Bourdieu, Pierre (1979): *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Editions de Minuit. (No.red.utg.1995: *Distinksjonen: en sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax.) (2002: Den norske bokklubben)
- Bø-Rygg, Arnfinn og Hild Sørby (red.) (1985): *Kunst- og kulturformidling*. Oslo – Stavanger: Universitetsforlaget.
- Culler, Jonathan (1981): *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. London: Routledge.
- Dale, Nils Petter (2006): "Arkitektparets to epoker". I: *Bonytt nr. 13*. Hjemmet Mortensen.
- Dalsgård, Per og Elisabeth Erichsen (1979): *Glade hjem*. Oslo: Ernst G. Mortensens Forlag.
- Danbolt, Gunnar (2002): *Blikk for bilder – om tolkning og formidling av billedkunst*. Oslo: Abstrakt Forlag.

- Dormer, Peter (1993): *Design since 1945*. London: Thames & Hudson.
- Eco, Umberto (2002): *Kunsten å skrive en akademisk oppgave*. Oslo: Idem forlag.
- Engelstad, Arne (2000): *Interart*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Erring, Bjørn B.(1996): "Boligen som kulturprodukt." I: *Hva er god boligsak?* Utgitt i samarbeid med Den Norske Stats Husbank i forbindelse med dens 50-års jubileum. Sven Erik Svensen og Mari Hvattum (red.). Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Everett, Euris L og Inger Furseth (2004): *Masteroppgaven Hvordan begynne – og fullføre*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Fiell, Charlotte & Peter (2006): *Decorative Art 70s*. Köln: Taschen.
- Frykman, Jonas og Orvar Lofgren (1994): *Det kultiverte mennesket*. Oslo: Pax Forlag.
- Halén, Widar (2000): "Skumplasten Materialet som revolusjonerte norsk møbelindustri". I: *Kunst og industri i det 20. århundret*. Jorunn Haakestad (red.). Oslo: Faktum Orfeus Forlagene.
- Hart, Niklas (2007): "Hva er det med stressless?". I: *Bonytt nr 1*. Oslo: Hjemmet Mortensen
- Hawkes, Terrence (2003): *Structuralism and Semiotics*. London/New York: Routledge.
- Heynen, Hilde(1999): *Architecture and Modernity: A Critique*. Cambridge: The M.I.T.Press.
- Holbye, Kjell Jørgen Riegels (2005): *Uttrykkshistorie Tegn i tid*. Oslo: GAN Forlag.
- Holgernes, Bjørn (1997): *Brytninger i moderne vitenskapsfilosofi*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Hooper-Greenhill, Eilean (1994): *Museums and their Visitors*, London/New York: Routledge.
- Hosar, Kåre (1996): "Hjemmet på museum." I: *Menneske og bomiljø. Rapport fra et forskernettverk*. Oslo: Norges Forskningsråd.
- Hosar, Kåre (1998): "1900-tallets boliger på Maihaugen". I: *Slik vil vi bo Hjem og bolig gjennom 500 år*. Lars Roede, Morten Bing og Espen Johnsen (red.) Oslo: Norsk Folkemuseum.
- Høyersten, Erlend G. (2000): "Radikal design". I: *Kunst og industri i det 20. århundret*. Jorunn Haakestad (red.). Oslo: Faktum Orfeus Forlagene.
- Høisæther, Ole Rikard (2005): *Design på norsk*. Oslo: Damm & søn.
- Johansen, Anders (2002): "Museet i dagens mediesituasjon." I: *Tingenes tale innspill til museologi*. Anders Johansen, Kari Gaarder Losnedal og Hans-Jacob Ågotnes (red.) Bergen Museums skrifter nr. 12. Universitetet i Bergen.

- Johnsen, Espen (2005): "Massenes hus". I: *Hundre års nasjonsbygging. Arkitektur og samfunn 1905-2005*. Ulf Grønvold (red.)(2005): Oslo: Pax Forlag.
- Johnsen, Espen (2003): *Interiørarkitektens hjem*. MuseumsBulletinen. Oslo: Norsk Folkemuseum.
- Kaldal, Ingar (2003): *Historisk forskning, forståing og forteljing*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Kjørup, Søren (1996): *Menneskevidenskaberne*, Fredriksberg C: Roskilde Universitetsforlag.
- Kjørup, Søren (2000): *Kunstens filosofi*, Fredriksberg C: Roskilde Universitetsforlag.
- Kjørup, Søren (2002): *Semiotik*, Fredriksberg C: Roskilde Universitetsforlag.
- Kristiansen, Sverre (2005): *De nære ting. En etnologisk studie av unge hjem*. Masteroppgave i kulturhistorie ved Universitetet i Oslo.
- Lending, Mari (2006): "Private interiører som museum og monument". I: *Byggekunst nr 5. 2006*. Oslo: Norske arkitekters landsforbund.
- Lexau, Siri Skjold (2003): "Frå vekstoptimisme til ansvarleg arkitektur". I: *Norsk arkitekturhistorie*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Linaae, Reidar (red.) (1971): *Norske typehus*. Oslo: IPA forlag.
- Lombardi, Unni S.(1979): "Bolig og kontor på 115m<sup>2</sup>". I: *Bonytt nr. 6/7 årgang 1979*. Ernst G. Mortensen Forlag.
- Londos, Eva (1993): *Uppåt väggarna i svenska hem En etnologisk studie av bildbruk*, Stockholm: Carlsson Bokforlag.
- Lynch, Kevin (1990): *The Image of the City*, Cambridge: The M.I.T.Press.
- Magnussen, Kjeld (1977): *Hus*, Universitetet i Oslo, IKS – studiehefte nr.2.
- Maihaugen nøkkelen til friluftsmuseet (2005). Anders Ole Hauglid, Kåre Hosar, Kirsti Krekling, Kjell Marius Mathisen, Helge Sognli (forfattere). Lillehammer: Maihaugen.
- Maihaugen årbok (2004): *Maihaugen 100 år – evig ung. 1904 – 2004*. Arnfinn Engen (red.). Lillehammer: Maihaugen.
- Maihaugen årbok (1998): *...hjemme best*. Kirsti Krekling, Olav Aaraas og Kåre Hosar (red.). Lillehammer: Maihaugen, De Sandvigske Samlinger.
- Martin, Brenda (2006): "Photographs of a legacy at the Dorich House Museum." I: *The Modern Period Room*. New York: Routledge.
- Mathisen, Kjell Marius (2004): "Å bygge en by – Byen og Boligfeltet på Maihaugen" I: *Maihaugen 100 år – evig ung 1904-2004*. Årbok for Maihaugen 2004.

- McLean, Fiona (1997): *Marketing the Museum*, London/New York: Routledge.
- Menneske og bomiljø Rapport fra et forskernettverk* (1996): Espen Johnsen, Morten Bing og Liv Hilde Boe (red.). KULTs skriftserie nr. 69. Oslo: Norges forskningsråd.
- Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design (2005): *Design & Kunsthåndverk 1905 – 2005 guidebok*. Oslo.
- Museer i fortid og nåtid. Essays i museumskunnskap*. Arne Bugge Amundsen, Bjarne Rogan og Margrethe C. Stang (red.) (2003): Oslo: Novus Forlag.
- Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design (2006): Utstillingsomtale til ”Scandinavian Design beyond the Myth” på Kunstindustrimuseet i Oslo 18.03 – 13.08. 2006.
- Newhouse, Victoria (1998): *Towards a New Museum*. New York: Monacelli Press.
- Norberg-Schulz, Christian (1978): *Mellom jord og himmel*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Nye Bonytt bolig og innredningsbok* (1974): Oslo: Forlaget Nye Bonytt.
- Pareli, Leif (2004): ”Et pakistansk hjem på museum”. I: *Tidsskrift for kulturforskning. Volum 3..* Oslo: Novus Forlag.
- Pedersen, Tove Wefald (1998): ”Innredning av boliger i 1900-tallssamlingen”. I: *...hjemme best*. Kirsti Krekling, Olav Aaraas og Kåre Hosar (red.). Lillehammer: Maihaugen, De Sandvigske Samlinger.
- Rampell, Linda(2003): *Designatlas en resa genom designteori 1845-2002*. Stockholm: Gabor Palotai Publisher.
- Reiersen, Elsa og Elisabeth Thue (1996): *De tusen hjem. Den norske stats husbank 1946 – 1996*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Rentzhog, Sten (2007): *Friluftsmuseerna En skandinavisk idé erövrar världen*. Stockholm: Carlssons Bokförlag.
- Rolness, Kjetil (1995): *Med smak skal hjemmet bygges*. Oslo: H. Aschehoug & Co.
- Rogan, Bjarne (1992): ”Hjem og eiendeler. Eller: Hva skjuler seg bakom konsumforskningens horisonter?” I: *Hus , hjem og innbo. Forskningsstatus – forskningsstrategier. Museumsnettverket 1*. Norges allmennvitenskapelige forskningsråd, Oslo.
- Slik vil vi bo Hjem og bolig gjennom 500 år* (1998): Lars Roede, Morten Bing, Espen Johnsen (red.). Rapport fra avslutningskonferansen for ”Menneske og bomiljø” på Norsk Folkemuseum. Oslo: Norsk Folkemuseum.
- Solhjell, Dag (2001): *Formidler og formidlet – en teori om kunstformidlingens praksis*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Stang, Kaare (1996): *Moderne tider*. Oslo: Cappelens Forlag.

- Sørby, Hild (1998): ”*Ferdighus – 1900-talls byggeskikk*”. I: Maihaugens årbok 1998.
- Sørby, Hild (1992): *Klar ferdig hus. Norske ferdighus gjennom tidene*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Sørhaug, Tian (1996): *Fornuftens fantasier. Antropologiske essays om moderne livsformer*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Thagaard, Tove (1998): *Systematikk og innlevelse*, Bergen: Fagbokforlaget.
- The Geffrye Museum A Brief Guide (1998): London: The Geffrye Museum Trust Ltd.
- The Modern Period Room The construction of the exhibited interior 1870 to 1950*. (2006): Penny Sparke, Brenda Martin and Trevor Keeble (red.). New York: Routledge.
- Vestheim, Geir (1994): *Museum i eit tidsskifte*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Woodham, Jonathan M. (1997): *Twentieth-Century Design*. Oxford University Press.
- Westhagen, Harald (2002): *Prosjektarbeid Utviklings- og endringskompetanse*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Wildhagen, Fredrik (1988): *Norge i form Kunsthåndverk og design under industrikulturen*. Oslo: J.M. Stenersens Forlag.
- Ødegaard, Jorunn Margrethe (1996): *Fra wunderkammer til hyperspace - museet som produsent og formidler av kultur*. Hovedoppgave i medievitenskap ved UiO.
- Aas, Anne Lise (1995): ”Hjemmefra og ut i verden.” I: *Rom og møbler gjennom 50 år*. Anne Lise Aas (red.). Oslo: Norske interiørarkitekters og møbeldesigneres landsforening 1945 – 1995.

## Elektroniske kilder

- ABM-utvikling – statens senter for arkiv, bibliotek og museum. <http://www.abm-utvikling.no>
- Andersen, Thorleif,(19.08.04): ”Byr på byliv”.  
<http://www.oslopuls.no/cityguides/nav/news.jhtml?context=culture&id=851630>.  
 Lesedato 4.3.2005.
- Bing, Morten (2001): ”*Å bo i by'n*”. I: Innredning av Wessels gate 15 på Norsk Folkemuseum. Forprosjekt  
[URL:http://www.norskfolke.museum.no/prosjekt/mogb/W15/Forprosjektw15.htm](http://www.norskfolke.museum.no/prosjekt/mogb/W15/Forprosjektw15.htm)  
[Lesedato 17.4.2001.](#)

Bugge, Erle Mostue (5.9.2002): "Hverdagen på plass på museum".  
[www.oslopuls.no/cityguides/nav/print.jhtml?context=leisure&id=2337](http://www.oslopuls.no/cityguides/nav/print.jhtml?context=leisure&id=2337) Lesedato 4.3.2005.

Gundersen, John-Arne Ø. (20.04.2004): "Rekonstruerere'79-hjem",  
[www.oslopuls.no/cityguides/nav/print.jhtml?context=culture&id=777160](http://www.oslopuls.no/cityguides/nav/print.jhtml?context=culture&id=777160) lesedato 4.3.2005.

[www.ekornes.com](http://www.ekornes.com) Under historie. Lesedato: 2.8.2006.

<http://www.ericajong.com/aboutERICA2.htm>. Lesedato 5.6.2007.

[www.maihaugen.no/templates/Page.aspx?id=218](http://www.maihaugen.no/templates/Page.aspx?id=218) lesedato 23.2.2005 og 19.3.2007.

[www.norskfolkemuseum.no/hovedsid/menyen.html](http://www.norskfolkemuseum.no/hovedsid/menyen.html). Lesedato 9.11.2005 og 6.2.2007.

[www.wikipedia.org/wiki/In\\_situ](http://www.wikipedia.org/wiki/In_situ): Lesedato: 8.5.2007.

[http://images.vam.ac.uk/ixbin/hixclient.exe?\\_IXSESSION\\_=fmIgJMTsy7N&submit-button=SUMMARY&\\_IXIMAGE](http://images.vam.ac.uk/ixbin/hixclient.exe?_IXSESSION_=fmIgJMTsy7N&submit-button=SUMMARY&_IXIMAGE). Lesedato 30.5.2007. (Kom ikke inn på siden ved en test 24.10.2007, men har utskrift av sidene fra tidligere.)

Ystanes, Karl H. (2005): "Huset som fortel". I: *Forskerforum nr 4*. URL: Kilde:  
<http://www.forskerforbundet.no/templates/Page.aspx?id=12792>. Lesedato 25.9.2006.



## Illustrasjonsliste

Fotografert av Stine Hoel (SH) der annet ikke er oppgitt.

[stine.hoel@c2i.net](mailto:stine.hoel@c2i.net)

- Ill. 1. Wessels gate 15 før gården ble flyttet fra Meyerløkka til Norsk Folkemuseum. Kilde:  
<http://www.norskfolkemuseum.no/wesselsgt/fasade1999.jpg> lesedato 31.5.07.
- Ill. 2. Bygården gjenreist på Norsk Folkemuseum. SH 16.5. 2007.
- Ill. 3. Plantegning av leiligheten fra reportasjen i Nye Bonytt nr. 6/ 7 1979.
- Ill. 4. Reportasjen i tre oppslag, Nye Bonytt nr. 6/7 1979.
- Ill. 5. Fra den opprinnelige utstillingen i forbindelse med leiligheten. SH 20.11.2005.
- Ill. 6. Den reviderte utstillingen som sto ferdig 31.5.2007. SH 6.6.2007.
- Ill. 7. Illustrasjoner av de designobjektene beboerne ønsket seg. SH 6.6.2007.
- Ill. 8. Bindingsverksvegg, utsnitt av originalskeise. Kilde:  
<http://primus.mid.no/servlet/primus.ObjektSok?db=007&tekst=Wessels%20gate%2015&musnr=&person=&sted=&dato1=&dato2=&what=alt&side=191&sortering=Musnr&format=Detalj> lesedato 31.5.07.
- Ill. 9. Den ferdige veggen i gangen. SH 20.11.2005.
- Ill. 10. Arbeidsstasjoner på vindussiden. SH 20.11.2005.
- Ill. 11. Sittegruppen på andre siden av skilleveggen. SH 20.11.2005.
- Ill. 12. Fra sittekroken sett inn mot hjørnestuen. SH 20.11.2005.
- Ill. 13. El-gitar laget av beboer Ola Ulset. SH 16.5. 2007.
- Ill. 14. Hjørnestuen med sittegruppe og 1700-tallsskatoll. SH 16.5.2007.
- Ill. 15. Hjørnestuen med kunst og musikkanlegg. SH 16.5. 2007.
- Ill. 16. Fra gangen inn til kjøkkenet. SH 20.11.2005.
- Ill. 17. Retrospektiv skisse av Ola Ulset og Tove Kvalstads kjøkkenløsning i Wessels gate 15, Oslo, 1979. Kilde:  
<http://primus.mid.no/servlet/primus.ObjektSok?db=007&tekst=retrospektiv%20skisse%20&musnr=&person=&sted=&dato1=&dato2=&what=alt&side=0&sortering=Musnr&format=Detalj> lesedato 31.5.07.
- Ill. 18. Kjøkkenhemsene med vinballonger. SH 20.11.2005.
- Ill. 19. Kjøkkenets "daybed". SH 16.5. 2007.

- III. 20. "1974 Moelven Senior" gjenoppført på Maihaugen i Lillehammer. Inngangspartiet mot øst. SH 27.8.2005.
- III. 21. Terrassedør mot vest. SH 27.8.2005.
- III. 22. Plantegning av Moelven Senior fra Maihaugens dokumentasjonsavdeling; arkivert i mappen tilhørende huset.
- III. 23. Telefonkommode i gangen. SH 15.3.2007.
- III. 24. Garderobeoppheng. SH 15.3.2007.
- III. 25. Ungdomsrommet. SH 15.3.2007.
- III. 26. Spisestuen i utstillingshuset. SH 27.8.2005.
- III. 27. Til venstre ses en del av den originale spisestuen, mens erstatningen som er satt inn i museumsutstillingen ses til høyre. Kilde: Pedersen, Tove Wefald (1998): "Innredning av boliger i 1900-tallssamlingen". I: *Maihaugen årbok 1998*, s. 76.
- III. 28. Publikum på besøk i stuen med plastsokker på. SH 27.8.2005.
- III. 29. Stuekroken med fjernsynets sentrale plassering. SH 27.8.2005.
- III. 30. Skinnsalongen "Ekornes Amiga". SH 27.8.2005.
- III. 31. Stolen "Stressless" fra Ekornes. SH 15.3.2007.
- III. 32. Kjøkkenet med emaljerte hvitevarer. SH 27.8.2005.
- III. 33. Kjøkkenet med spiseplass. SH 27.8.2005.
- III. 34. Deler av kjøkkeninnredningen. SH 15.3.2007.
- III. 35. Typiske ukeblader fra 1970-tallet. SH 27.8.2005.
- III. 36. Ikeareklame fra 1974. Rolness, Kjetil (1995): *Med smak skal hjemmet bygges*. Oslo: H. Aschehoug & Co, s. 190.
- III. 37. Stolen "Mila" fra Ikeakatalogens forside i 1968. Fotokilde: Received from IKEA3.PRNO . 18.10.2007.
- III. 38. "Stressless" fra Ekornes kom i 1971. Kilde: [www.ekornes.no/no/stressless/historien\\_omstressless/list/1971denforstestresslesserdage/](http://www.ekornes.no/no/stressless/historien_omstressless/list/1971denforstestresslesserdage/) Lesedato: 14.06.2006.
- III. 39. Reklame for salongen "Corona" fra Hjellegjerde. Rolness, Kjetil (1995): *Med smak skal hjemmet bygges*. Oslo: H. Aschehoug & Co. s. 199.

- III. 40. Sofa i seksjoner med forskjellige kombinasjonsmuligheter (utsnitt av originalfoto).  
Dalsgård, Per og Elisabeth Erichsen (1979): *Glade hjem*. Oslo: Ernst G. Mortensens Forlag, s.25.
- III. 41. Billedtekst fra boken: "Den runde supersengen lager du selv – på neste side finner du materialliste og fremgangsmåte."  
Dalsgård, Per og Elisabeth Erichsen (1979): *Glade hjem*. Oslo: Ernst G. Mortensens Forlag, s.75.
- III. 42. Verner Panton: "Visiona II", designet i 1970. Kilde:  
<http://www.panton.ch/design/room/room.htm>. Lesedato: 12.04.2007.
- III. 43. Kjøkkenets "daybed". SH 16.5. 2007.
- III. 44. Verner Panton: "Panthella", designet i 1970. Kilde:  
<http://www.panton.ch/design/room/room.htm>. Lesedato: 12.04.2007.
- III. 45. Ivar Dysthe tegnet "Planet" i 1965. Bergan, Gunvor Øverland og Trineline Dysthe (2003): *Tingenes århundre 1900 – 2000*. Oslo: Gyldendal Fakta, s. 165.
- III. 46. Ikeakatalogen 1967: forside med stolen "Polo". Kilde:  
[http://www.ikea.com/ms/da\\_DK/img/student/PE124435.jpg](http://www.ikea.com/ms/da_DK/img/student/PE124435.jpg) lesedato: 16.10.2007.
- III. 47. Terje Meyer tegnet i 1968 stol og barnestol i herdet papp, produsert av Strongpack, og kulestol i skumplast som ble produsert av Helly Hansen. Kilde: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Disse er utstilt på tidligere Kunstindustrimuseet og ble produsert i 2003. SH 30.10.2007.
- III. 48. "Trybo"- møblene ble tegnet av Edvin Helseth i 1968 og fikk Den norske Designpris i 1967. Høisæther, Ole Rikard (2005): *Design på norsk*. Oslo: Damm & søn, s. 200.
- III. 49. Reklameannonse for seksjon i Nye Bonytt nr. 5, 1973, s. 46.
- III. 50. Tekstilet "Unikko" fra Marimekko vist i Nye Bonytt nr. 7, 1971, s. 27.
- III. 51. Verner Panton tegnet tekstilet Mira-X i 1969 og som ble satt i produksjon fra 1971.  
Kilde: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design (2005): *Design og kunsthåndverk 1905-2005 guidebok*, s. 45.
- III. 52. Kjøkkenidealer i endring på 1970-tallet. Foto: Bjørn Risnes, Nye Bonytt nr. 10, 1973, s. 31.
- III. 53. Ludwig Mies van der Rohe designet Barcelonastolen i 1929. Fotokilde:  
[www.dinside.no/km\\_bilde/5/2261135.jpg](http://www.dinside.no/km_bilde/5/2261135.jpg) lesedato: 18.10.2007.
- III. 54. Eksempel på et allrom der spiseplassen blir en viktig del av rommet. Helle, Øyvør (1995): "Kjøkkenet – et sted å være". I: *Rom og møbler gjennom 50 år*. Anne Lise Aas (red.) Oslo: Norske interiørarkitekters og møbeldesigneres landsforening 1945-1995, s. 34.

- Ill. 55. "Her er et slikt rom hvor det er godt med arbeidsbord, hvor det er et spisebord som kan brukes til møte-, spill- eller leksebord, og hvor det er oppbevaringsplass for hobbyting og arbeidsbøker. Det er basert på åpne reoler, lys furu og en rød-hvit fargesetning." Kilde: Bergan, Gunvor Øverland, Aud Dalseg og Rannveig Getz (1978): *Interiør Planlegging og innredning av boligen*. Oslo: NKS-Forlaget, 79. Foto: Åge Fermann.
- Ill. 56. Eksempel på deling av rom. Illustrasjon av Mari Helweg, Det Nye nr. 7, 1975.
- Ill. 57. Veggen mellom stue og spisestue kan tas vekk etter behov på grunn av limtrebjelkens bæreevne. Som skille mellom rommene er det satt opp flyttbare hyller og skap i ulik høyde. Nye Bonytt nr. 7, 1971, s.28.
- Ill. 58. Fleksibilitet ble viktig for mange beboere, og i 1970-årgangene av Nye Bonytt kan man se flere ulike løsninger for ulike familiesammensetninger. Nye Bonytt nr. 7, 1971, s. 20.
- Ill. 59. Furumøbler og bruken av dette materialet i fleksible installasjoner og inndeling i ulike soner ved hjelp av fururammer med hyller og sjalusier. Nye Bonytt nr. 10, 1971, s. 18. Foto: Bjørn Risnes.
- Ill. 60. The Geffrye Museum, London: "Mid-century room, 1955-1965". SH 3.4. 2005.
- Ill. 61. The Geffrye Museum, London: "1990s room". SH 3.4. 2005.
- Ill. 62. The Geffrye Museum, London: utstillingsmontre som presenterer sentrale gjenstander fra forskjellige tidsepoker. SH 3.4.2005.
- Ill. 63. Frank Lloyd Wright (1867-1959) designet dette kontoret i 1937 for the Kaufmann Department Store i Pittsburgh, USA.. Utstilt på Victoria and Albert Museum, London. Kilde: [http://images.vam.ac.uk/ixbin/hixclient.exe?\\_IXSESSION=fmIgJMTsy7N&submit-button=SUMMARY&\\_IXIMAGE](http://images.vam.ac.uk/ixbin/hixclient.exe?_IXSESSION=fmIgJMTsy7N&submit-button=SUMMARY&_IXIMAGE), lesedato 30.5.2007. (Kom ikke inn på siden ved en test 24.10.2007, men har utskrift av sidene fra tidligere.)
- Ill. 64. Wessels gate 15 på Norsk Folkemuseum i Oslo: Utstillingen "Ein ny heim i ei ny tid - 1905". SH 6.6.2007.
- Ill. 65. Wessels gate 15 på Norsk Folkemuseum i Oslo: Utstillingen "Teak, TV og tenåringer - 1965". SH 6.6.2007.
- Ill. 66. Wessels gate 15 på Norsk Folkemuseum i Oslo: Utstillingen "Vaskekonen Gunda Eriksens hjem - 1950". SH 6.6.2007.
- Ill. 67. Wessels gate 15 på Norsk Folkemuseum i Oslo: "Et pakistansk hjem i Norge - 2002". SH 6.6.2007.
- Ill. 68. Boligfeltet på Maihaugen i Lillehammer. Stuen i 1980-tallshuset. *Maihaugens årbok 1998*. s. 73.

Ill. 69. Boligfeltet på Maihaugen i Lillehammer. Hetlandhuset fra 1996.  
[www.maihaugen.no/templates/Page.aspx?id=218](http://www.maihaugen.no/templates/Page.aspx?id=218) lesedato 19.3.2007.